TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang I Heft 3

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:
Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:
Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 3. Heftes I. Jahrgang

MAI 1943

Seite	1	*Ueber die Emphase*	Karl Vossler
„	12	*Die Elegie Walthers von der Vogelweide*	Max Wehrli
„	30	*Die Canzonen der Vita Nuova*	Gerda Neukomm
„	58	*Jean Prévost «La création chez Stendhal»*	Theophil Spoerri
„	64	*«Gedicht und Gedanke»*	Max Wehrli
„	69	*«Kunst und Reichtum deutscher Prosa»*	Emil Staiger
„	72	*Poetica dei lirici nuovi*	Reto Roedel
„	79	*Miszellen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Gerda Neukomm, Zürich; Reto Roedel, Handelshochschule, St. Gallen; Julius Rütsch, Zofingen; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich; Karl Vossler, München; Max Wehrli, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

ÜBER DIE EMPHASE

Von Karl Vossler.

Der Widerhall, den ein nachdrückliches, emphatisches Wort, etwa das Schlagwort eines Redners bei seinen Hörern findet, kann sich unerwartet oder beabsichtigt einstellen — er kann auch ausbleiben. Wenn es schwer genug ist, die physikalische Akustik eines Hörsaales in ihren Launen und Tükken zu erkennen, wie will man hoffen, den seelischen und sprachlichen Widerhall zu berechnen, den eine Hörerschaft auf diesen oder jenen Anruf etwa zurückgibt? Ist ein solcher Widerhall immer mit dem Ohr zu erfassen? Ist es ein Zeichen seines Ausbleibens, wenn wir ihn n i c h t hören? Keineswegs! Es gibt verschwiegene Arten von Widerhall und Zustimmung, die stärker als aller Beifall den Redner tragen und erheben; es gibt das stille Einverständnis, und es gibt ein Schweigen, das wirksamer als aller Widerspruch einen Redner erledigt und seine Schlagwörter tötet. Es gibt auch hinterhältige Arten von Widerhall: ironisches Echo, falsches Schweigen, geheuchelt stilles Einverständnis. Kurz, Widerhall sowohl wie Schweigen können günstige und ungünstige Zeichen sein, können bald Ja, bald Nein bedeuten, echt oder falsch klingen. In gewisser Weise hat selbst das Schweigen seinen Klang. Ein feiner Beobachter kann erkennen, ob es aus dem Einverständnis zwischen Sprecher und Hörer, aus Ehrfurcht und Gehorsam, aus Verachtung und Gleichgültigkeit kommt, oder aus einer bewussten Reservatio mentalis.

Dort, wo mit solchen Vorbehalten gesprochen und zugestimmt oder bedeutungsvoll geschwiegen wird, dort, wo die Lauterkeit des Einklangs aufhört, ist es um die gesinnungsmässige Gemeinschaft zwischen Sprechern und Hörern schlecht bestellt, so gut sie sich in rein sprachlicher Hinsicht auch immer verständigen und verstehen. Die Grenzen des seelischen Einverständnisses verlaufen anders als die des sprachlichen Verstehens.

Ja, es ist sogar — leider — die Regel, dass eine und dieselbe Sprache — nehmen wir unser liebes, vertrautes Deutsch

— viele Menschen umhegt, die sich zwar wortmässig aufs beste verstehen, aber vielleicht eben dadurch einander feindlich und fremd werden können: im religiösen Glauben, im politischen Hoffen, im künstlerischen Geschmack, im menschlichen Gefühl und schliesslich in tausend Kleinigkeiten. Wie würden wir doch in grauenvollem Eifer uns auseinanderleben, wenn keine stärkeren Mächte als das Band der Muttersprache uns zusammenhielten! Sollten wir unsere Muttersprache vielleicht deshalb so bereitwillig lieben und loben, weil sie gar so wenig Halt und Hindernis bietet, weil sie alles erlaubt, was die Grammatik nicht verpönt? Nimmt sie doch selbst Verstösse gegen den guten Sprachgebrauch mit einem milden Lächeln hin, das immer süsser und müder wird, je hartnäckiger derselbe Verstoss sich wiederholt!

Doch lassen wir das. Denn nicht von Zerreissungen und Verstössen, die in einer Sprachgemeinschaft möglich sind, soll hier die Rede sein, sondern nur von dem Einklang, den wirksame Worte in ihr zu stiften vermögen.

Wie wollen wir aber einen Widerhall erkennen, wenn er nicht aufklingt, einen Einklang feststellen, der sich in Schweigen hüllt? — An Mitteln, den emphatisch gemeinten sprachlichen Ausdruck zu verstärken, Widerhall zu erwecken und das aufleuchtende Einverständnis auch hörbar zu machen, fehlt es gewiss nicht. Wo die menschliche Stimme nicht ausreicht, kann durch Musik und rhythmische Körperbewegung, Tänze, Märsche und dergleichen nachgeholfen werden. Wir wollen unsere Betrachtung aber auf das Sprachliche beschränken. Da können Gleichklänge, Alliterationen, Assonanzen, Reime, Verse, symmetrisch auftretende Hochtöne und Satzglieder, kurz ungefähr alles was man als poetische Formen zu bezeichnen pflegt, im Dienst der rednerischen Emphase verwendet werden. Rhetorik und Poesie scheinen sich hier zu vermengen.

Um so eifriger müssen wir auf reinlichster Unterscheidung bestehen. Dem Redner ist um Wirkung zu tun, und alle seine Künste und «Figuren», rhetorische Fragen, Metaphern, Pleonasmen, Ellipsen und nicht zum wenigsten seine Emphasen zielen auf das Gemüt des Hörers. Zum Wesen des Redners gehört der Andere, der Zu-Ueberredende. Ohne diesen, ohne

Publikum und ohne Wirkung wird er nichtig und lächerlich. Seine rhetorischen Figuren sind aus dem Zweck, dem sie dienen, aus der Wirkung, die sie erzielen, aus dem Erfolg zu verstehen und zu rechtfertigen. Emphase will Zustimmung, Widerhall, Einverständnis hervorrufen. Wo diese Wirkung ausbleibt, wird sie gerade so nichtig und lächerlich wie der ganze Rhetor. — Anders der Poet! Er schliesst, um rein und voll das Motiv seines Liedes sich auswirken zu lassen, das Auge vor dem Publikum, dem König und dessen Hofstaat und bekennt:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Wo so der Ausdruck des Gefühles seinen Wert in sich selbst findet und die Darstellung in ihren eigenen Harmonien ruht und besteht, ändert der Beifall von Hörern, Lesern, Zuschauern nichts mehr am Wert des Werkes, so sehr etwa dessen Verfasser in seiner Eigenschaft als sterblicher Mench sich um Beifall und Belohnungen bemühen mag. Höchstens ein uneigentlicher, vorgestellter, empfundener und seinerseits zur Darstellung gebrachter und Poesie gewordener Widerhall kann hier noch Raum finden, also sozusagen ein Bühnenbeifall auf der Bühne, etwa so wie ihn Prinz Hamlet dem Darsteller des Aeneas widmet. An solchen Beispielen kann man sich überzeugen, dass der Widerhall, auf den die Emphase angewiesen ist, den Bezirken des tätigen Lebens angehört, und der Kunst nur insofern, als sie Technik des rednerischen Erfolges, also Rhetorik ist.

Man sucht denn auch in den Lehrbüchern der Redekunst nicht vergeblich nach Anweisungen über Zweck und Gebrauch der Emphase. Das Hauptwort ἡ ἔμφασις, das mit ἐμφαίνω, ἐμφανίξω «ich bringe ans Licht, ich zeige auf, ich lasse hervortreten» zusammenhängt, bedeutet das Aufblitzen oder Auftauchen eines Gegenstandes an der Oberfläche, beziehungsweise dessen hervorhebende Beleuchtung und nachdrückliche Verdeutlichung. Daher wurde der Emphase als einer Redefigur oder einem Schema in den alten Lehrbüchern der Rhetorik bald die steigernde Hervorhebung eines gege-

benen Wortsinnes, bald die Enthüllung einer mehr oder weniger dunkeln oder verdeckten Nebenbedeutung zugeschrieben.[1] Eine scharfe Abgrenzung und klassifikatorische Aufspaltung des Begriffes der Emphase, wie sie von jenen Technikern der Beredtsamkeit erstrebt wird, kann für unsere reine theoretische Betrachtung nur hinderlich sein. Begnügen wir uns mit einigen Beispielen:

Am klarsten liegt der Fall wohl dort, wo schon aus den äusseren Umständen, aus dem Zwang der Situation hervorgeht, dass Emphase, das heisst nachdrückliche und widerhallende Rede beabsichtigt und erwartet wird: etwa bei feierlichen Kundgebungen, Ansprachen, Predigten, wo kein Widerspruch zu brechen, keine Störung zu befürchten ist und der Redner auf seinen Erfolg so sicher wie die Gemeinde auf ihren Pfarrer, die Partei auf ihren Sprecher sich verlassen darf. Da gedeiht die Emphase wie von selbst, man hört sie im Brustton des Redners, wie sie auf den Hochtönen der Worte vibriert und sich ausbreitet und wie Mondschein über bewegter See jeden Wellenhügel aufblitzen lässt. — Es gibt sogar Situationen, in denen Emphase nicht nur stimmungsvoll erwartet, sondern gebieterisch gefordert wird. Militärische Parolen, das Qui vive? als Bekenntnis und Ausweis, Losungsworte, Wahlsprüche, Schlachtrufe, das ganze Banner- und Flaggenwesen der Schlagworte kämpferischer und werbender Art ist wesentlich emphatisch. Zwischen den feierlichen Hochebenen und den spitzigen Felsen der gehobenen Rede ist überall, wo die Gemeinschaftsgefühle der Treue, der Ehre, der Kameradschaft gepflegt und ermuntert werden, ein Wirkungsfeld der Emphase vorhanden.

Kein Wunder, wenn bei dieser Häufigkeit emphatischer Situationen und Gelegenheiten emphatische Menschen sich ausbilden: Meister und Zauberer, auch Schwindler und Käuze dieser Stilart, Emphatomanen. Man könnte ein unterhaltsames Album solcher Typen zusammenstellen. — Wem ist nicht schon einer jener Sonderlinge begegnet, die durch gehobene Redewendungen und oft nur durch eine nachdrück-

---

[1] Näheres bei Henricus Stephanus, *Thesaurus graecae linguae*, 3. Bd. Paris 1835, und bei Quinctilianus, *De institutione oratoria.*

liche Aussprache bei den unmöglichsten Gelegenheiten sich autoritativ hervortun und Aufmerksamkeit erzwingen, wie jener erblich belastete Arrius, den Catull so launig karikiert.

Chommoda dicebat, si quando commoda vellet
dicere, et hinsidias Arrius insidias.
Et tum mirifice sperabat se esse locutum,
quum, quantum poterat, dixerat hinsidias.
Credo sic mater, sic liber avunculus ejus,
sic maternus avus dixerit, atque avia.
Hoc misso in Syriam, requierant omnibus aures,
audibant eadem haec leniter et leviter.
Nec sibi postilla metuebant talia verba,
quum subito adfertur nuntius horribilis:
Ionios fluctus, postquam illuc Arrius isset,
jam non Ionios esse, sed H i o n i o s.

Eduard Mörike hat es verdeutscht:

O r d n u n k sagte mein trefflicher Arrius, wenn sich's um Ordnung handelte, Hefeu, wo Efeu ein anderer sagt.
Und er glaubte dir schön ganz über die Massen zu reden, wenn er sein H e f e u so recht grundaus der Lunge geholt.
Sicherlich hatten Mama, Oheim, Grossmutter und Vater (diese von Mutter Seit') eben die Sprache beliebt.
Wie er nach Syrien ging, da wünschten wir unseren Ohren Glück, und natürlich wie sonst, hörte man jegliches Wort.
Ja, wir glaubten uns los und ledig der Plage für immer, als man, o Schreckenspost! plötzlich die Kunde vernahm:
Seit Herr Arrius über das Meer ging, gibt es in aller Welt kein Ionisches mehr, aber ein H i o n i s c h e s.

Einer ähnlichen Gestalt begegnet man in einem Roman von Pio Baroja: «Era este un hombre decorativo, de nariz grande y recta, barba negrísima, y voz hueca. Hablaba de una manera enfática, arrastrando las eses. ‚Yo no puedo vivir mass que en Londress-decía-, lass gentess de los demass puebloss no saben vestirse, no tienen formass'.» — *(La ciudad de niebla,* 1909).

Mörike, dem alle Aufgeblasenheit und Geltungssucht so tief zuwider war, hat in seinem poetischen Sendschreiben an

Longus vielleicht die schärfste Kritik des emphatischen Sünders geschrieben und den besten Namen für diese Species geprägt: die «Sehr-Menschen». — Diesen hartgesottenen Pseudo-Emphatikern können wir eine weichere, salbungsvolle Abart an die Seite stellen, wie sie z. B. durch den «Tetem» in Friedrich Theodor Vischers *Auch einer* vertreten wird. Dieser «Tetem» erscheint uns auch in formaler Hinsicht bemerkenswert, denn seine Gewohnheitsemphase hat sich nicht beim Sprechen, sondern am Gesang entwickelt, nämlich an der Melodie des Gellertschen Chorals

Wie gross ist des Allmächt'gen Güte!
Ist der ein Mensch, den sie nicht rührt,
der mit verhär t e t e m Gemüte
den Dank erstickt, der ihm gebührt?

«Zwei ausdrucksvolle Noten fallen gerade auf die bedeutungslosen Biegungssilben des Wortes «verhär t e t e m » und eben diese zwei Noten sang Zunger (so heisst der emphatische geistliche Herr) so gefühlsinnig, so höchst seelenvoll, dass allerdings ein gründlich komischer Widerspruch zwischen Sinnwert und Tonwert entstand; er schwelgte förmlich in diesem gefühlten t e t e m ».

Von der Heuchelei und falschen Salbung ist nur ein kleiner Schritt noch bis zum Hokuspokus der Zauberer und der Hexen. «Mit grosser Emphase fängt die Hexe an aus dem Buche zu deklamieren», heisst es in Goethes Faust. Und was deklamiert sie? Das sinnlose Hexen-Einmaleins, das durch die Emphase des Vortrags zur Wirkung gebracht wird.

So gibt es also, wie die bisherigen Beispiele wohl zeigen konnten, typische, das heisst häufig wiederkehrende und dadurch zur Mechanisierung neigende emphatische Situationen und ebenso typische und zur Hohlheit neigende emphatische Menschen. Aber die volle Kraft und Wirkung der Emphase, die Art wie sie zündet und die Gemüter entflammt und mitreisst, kommt gerade in diesen typischen Fällen am wenigsten zur Geltung. —

Wenden wir uns also dem Ueberraschenden und Ungewöhnlichen zu und belauschen wir die Zufälle der Emphase, nicht ihre Regel; denn im Grunde ist sie ein Glücksspiel. Ich

wüsste kaum, was unsicherer wäre: vom Redner aus betrachtet, die Erzielung des Erfolges, oder von den Hörern aus die Gewähr desselben, oder vom Beobachter aus die Feststellung der wirklichen Treffer. Wie oft muss es der Redner darauf ankommen lassen, ob sein nachdrücklicher Ruf wirkungslos verhallt, oder welches Echo er etwa ergibt. Beschwörungen, Zaubersprüche, Orakel, Rätsel, Prophezeiungen ernster und spassiger Art gehören hierher. Ja es kann sogar geschehen, dass ohne oder gegen die Absicht des Sprechers, plötzlich von der Gemeinschaft aus die zündende Wirkung erfolgt, dass eine Emphase, ein unbedacht entschlüpftes Wort, aufblitzt, aufflammt wie eine Mine, auf die man unversehens getreten ist. Ein prächtiges Beispiel dieser Art bieten *Die Kraniche des Ibykus* von Schiller. Es kann auch geschehen, dass durch einen geschickten Redner der Widerhall, den er braucht, aus tausend Kehlen herausgelockt wird. Benito Mussolini soll ein Meister in dieser Entbindung des spontanen Widerhalls sein.[1] Von seinem Schwiegersohn und Schüler, dem Grafen Galeazzo Ciano lesen wir im *Corriere della Sera* vom 25. Mai 1940, dass er den in Albanien tätigen italienischen Arbeitern einen Besuch in Tirana abstattete und eine kriegerisch aufflammende Begeisterung mit der folgenden Ansprache unter ihnen zu entfachen verstand: «Camerati operai! Sono venuto a portarvi il saluto del Duce (lebhafte Rufe der Arbeiter: Duce! Duce!). Egli vi è vicino, vicinissimo; segue ora per ora la vostra vita, il vostro lavoro, ed è fiero di voi. Tornando in Italia noi gli diremo che voi meritate la sua stima e il suo affetto e aggiungeremo anche che, se avete fatto cose bellissime con il piccone e con la vanga, siete pronti a fare cose ancora più belle» ... (nun fällt die Menge der Arbeiter dem Redner ins Wort und ruft) «col moschetto!» «col moschetto!» bestätigt und wiederholt der glückliche Redner. —

Wenn in Schillers *Don Carlos*, 1. Akt, 9, der Held an Marquis Posa die Frage richtet: «Der Meinige?» und dieser ohne Zögern antwortet: «Auf ewig und in des Worts verwegenster

---

[1] Vgl. Hermann Ellwanger, *Studien zur Sprache B. Mussolinis*, Florenz bei Sansoni, 1939, S. 49 ff.

Bedeutung!» so kommt ihm diese verwegenste und das heisst emphatische Bedeutung so selbstredend aus dem Herzen, dass er das Wort «der Deinige!» gar nicht mehr auszusprechen braucht. Selbstredend und selbstverständlich war auch für die italienischen Arbeiter in Tirana das Wort «moschetto», wenigstens kam es ihnen in Gegenwart des italienischen Ministers so vor. Als selbstredend und selbstverständlich gibt sich mehr oder weniger jede Emphase — nämlich für den Gesinnungsgenossen, was keineswegs ausschliesst, dass sie unter Umständen höchst überraschend wirken kann. «Beim emphatischen Wortgebrauch werden die Wörter gleichsam beim Wort genommen», sagt Franz Dornseiff [1]. Sie werden pointiert, werden bedeutungsschwer, lichtvoll und eindringlich. Ihr innerster Sinn wird zum äussersten und verwegensten gemacht, und der verschwiegene sozusagen zum Schreien gebracht, oder auch umgekehrt der schreiende zum Schweigen, und der äusserste zur Innerlichkeit. Manchmal erzielt die gedämpfte Stimme eine stärkere Emphase als die erhobene, und ein verschwiegener Wortsinn mehr Widerhall und Einverständnis als ein ausposaunter, zum Beispiel in dem Schillerschen Epigramm:

Welche Religion ich bekenne? keine von allen,
Die du mir nennst! — Und warum keine? — Aus Religion.

Ein verständiger Vorleser wird das erste Mal das Wort Religion laut aussprechen, aber es nur obenhin und farblos empfinden lassen. Das zweite Mal wird er es leise artikulieren, aber eine tiefe Gewissheit in gedämpfter Tönung ahnen lassen.

Auf mancherlei Weise also wird durch Emphase der gewöhnliche Wert der Worte umgemodelt; bald wird er gesteigert und überlichtet, oder auch gedämpft und verinnerlicht. Die Sprachwissenschaft hat diesen Vorgängen eifrig nachgeforscht und festgestellt, dass durch häufig wiederholten emphatischen Nachdruck auf einem und demselben Wort innerhalb einer geschlossenen Gemeinschaft der Bedeutungsumfang des Wortes sich verengt. So sagt Kr. Nyrop: «Un

[1] *Zwei Arten der Ausdrucksverstärkung*, in der Festschrift für Wackernagel, 1923, S. 105.

rétrécissement du domaine sémantique a lieu toutes les fois qu'un mot s'emploie ‚sensu eminentiore', c'est-à-dire d'une manière emphatique et par excellence; c'est un phénomène des plus généraux. Citons comme exemple l'emploi que font les sociétaires de la Comédie Française du mot compagnie. A. Daudet nous raconte comment le doyen des comédiens présentant au jour de l'an ses collègues à Numa Roumestan, parlait ‚des efforts, des vœux de la Compagnie, la Compagnie sans épithète, sans qualificatif, comme on dit Dieu, comme on dit la Bible, comme s'il n'existait d'autre Compagnie au monde que celle-la'.»[1] Zahlreiche weitere Beispiele werden von Nyrop aus dem Französischen und von Andern aus anderen Sprachen für diesen verengenden Bedeutungswandel angeführt.[2] Wenn bei kirchlich gesinnten Franzosen das Wort «l'ennemi» den Sinn von «le Diable» annimmt, wenn in frühchristlichen Gemeinden das Wort μάρτυς = «der Zeuge» sich zuspitzt zu «Blutzeuge» des Glaubens, «Märtyrer», wenn γνῶσις = «die Erkenntnis», bei neuplatonischen und christlichen Mystikern zu einer besonderen Art geheimer Erleuchtung erhoben und verinnerlicht wird, und wenn sich noch sehr viele ähnliche Fälle anführen lassen, so dürfen wir daraus nicht schliessen, dass immer dort, wo der Bedeutungskreis eines Wortes sich verengt hat, Emphase im Spiel gewesen sein müsse. Gewiss nicht durch Emphase, wohl aber durch Verwendung in gebirgiger Landschaft ist «voiture» (= vectura, die Fuhre, der Transport) zu der Bedeutung «Lastesel» oder «Saumtier» gekommen. — Wenn gar ein Personenname, etwa Homer oder Galen, sei es rühmend, sei es scherzhaft, auf andere Dichter, andere Aerzte übertragen wird, so kann man wohl von einer emphatischen Bedeutungserweiterung sprechen. Aber Verengerung und Erweiterung sind grobe Quantitätsbegriffe, die man in der Bedeutungslehre, wo es sich um qualitative Werte handelt, besser vermeidet.

Auch bedenke man, dass jede einzelne Emphase ein Kind

---

[1] Kr. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, 4. Bd., 1913, S. 159 ff.

[2] Siehe Dornseiff, a. a. O. und Helmuth Hatzfeld, *Leitfaden der vergleichenden Bedeutungslehre*, 2. Aufl., München 1928.

des günstigen Augenblickes ist. Wie ein Funke springt sie vom Sprecher auf die Hörer und lässt ein kurzes Licht auf dem betroffenen Teil der Rede hervorstrahlen. Der neue Wortsinn, der dabei aufblitzt, erlischt sofort; und in dem Masse wie er durch Wiederholung gebräuchlich wird, erlahmt seine emphatische Schnellkraft. Der Erfolg eines emphatischen Ausdrucks hängt ja nicht nur von der Ergriffenheit des Sprechers, sondern ebenso und oft noch mehr von der Empfänglichkeit und Reaktionsfähigkeit seiner Hörer ab. Ein ergriffener Redner, der keinen Widerhall findet, ja ihn gar nicht sucht und nicht fühlt, nicht merkt, ob ihm sekundiert und respondiert wird, gerät in das Pathetische.

Zwischen pathetischer und emphatischer Rede tritt ein klarer Unterschied immer erst dort hervor, wo die Wirkung in Frage steht. Wenn der pathetische Redner durch seine Leidenschaft uns etwa anstecken und hinreissen kann, wenn er durch seine Ergriffenheit uns ergreifen kann, so darf der Emphatiker es der bindenden und zündenden Eigenschaft seines Schlagwortes überlassen, ob es bei uns einschlägt und uns bewegt. Der Emphatiker ist darauf angewiesen, dass er richtig verstanden und in dem Sinne nicht nur s e i n e r Rede, sondern auch des gesinnungsechten Sprachgebrauches der ganzen Gemeinschaft, aus dem heraus er an sie appelliert, erfasst wird. Ein Pathetiker könnte zur Not auch ohne klare Worte, auch in einer nur halb verständlichen, unfertigen Sprache seine Wirkung erreichen. Wenn ihm die hergebrachten, im Gebrauch gesicherten sprachlichen Verständigungsmittel versagen, so bleiben ihm noch immer menschliche Gebärden und Naturlaute als unwiderstehliche Leidenschaftsträger zur Verfügung. Die letzten Hilfen des Pathetikers sind Ausrufe und Seufzer, die des Emphatikers Gemeinplätze, Schlagwörter und Formeln.

An Ort und Stelle: in der Volksversammlung, auf der Festwiese, im Hörsaal wird man den pathetischen vom emphatischen Redner an seinem ganzen Gehaben und an seiner Wirkung auf die Hörerschaft unschwer unterscheiden. Wie will man aber im Schrifttum, das heisst in geschriebenen Reden und Gesprächen oder in aufgezeichneten Berichten darüber eine leisere, nicht allzu auffällige Emphase nachträg-

lich noch wiedererkennen? Stilistische Feinheiten der Rede und des Gesprächs wollen frisch aus dem Lebenszusammenhang heraus, der sie hervorbringt, erfasst werden. Moment- und Freilicht-Aufnahmen dieser Art sind freilich nicht leicht zu bewerkstelligen, und noch schwerer ihre richtige Deutung. Wie soll die Behendigkeit des Erhaschens mit der Sorgfalt des Zergliederns sich vereinigen?

Es gibt, wie mir scheint, einen gangbaren Weg. Zu den echten Dichtern, die, wie wir festgestellt haben, allem Emphatischen so ferne, ja so abgeneigt sind, muss man gehn. Wie in einer Dunkelkammer die Lichtempfindlichkeit, ist in der seelischen Reinheit der Poesie die Empfindlichkeit gegen Effekthascherei und rednerische Wirkungssucht besonders wach. Um es grob zu sagen: die Dichter sind für Emphase so ausserordentlich hellhörig, weil sie im Grunde von ihr gestört werden. Wie sie an dieser Sirene vorbeisteuern — wofern sie ihr nicht etwa gar verfallen, wie Corneille oder Schiller, — dies zu beobachten, ist wahrlich ein wechselvoll lehrreiches Schauspiel! Wie wunderbar verstehen es die echten Dichter, uns in Stimmungen und Spannungen zu versetzen, in denen nach unserer weltläufig alltäglichen Erfahrung emphatische Entladungen stattfinden müssten, während wir statt dessen zum stillen Einklang mit einer höheren Ordnung geführt werden. Wer könnte wohl auch tiefer als der Dichter mit seinem Volk durch die Gemeinschaft der Sprache und der Gefühle verbunden sein? Sprachlich, aber nicht rednerisch, fühlend und verstehend, aber nicht willkürlich, noch lehrhaft diese Verbundenheit zu besitzen und frei in ihr zu schweben, ohne sie suchen und erraffen zu müssen, ist das schöne Vorrecht der Poesie. Da sie mit Flügeln geboren wird — was braucht sie auf Schlagwörtern zu reiten? «Qué voces son estas?: que quien mal pleito tiene, todo lo mete a voces», heisst es in dem spanischen *Entremés de refranes.*

DIE ELEGIE
WALTHERS VON DER VOGELWEIDE

Von Max Wehrli.

Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr! 1
ist mir min leben getroumet oder ist ez wâr?
daz ich ie wânde ez waere, was daz allez iht?
darnâch han ich geslâfen und enweiz es niht.
nû bin ich erwachet und ist mir unbekant 5
daz mir hie vor was kündic als mîn ander hant.
liut unde lant, darinne ich von kinde bin erzogen,
die sint mir frömde worden reht als ez sî gelogen.
die mîne gespilen wâren die sint traege unt alt.
† bereitet ist daz velt, verhouwen ist der walt: 10
wan daz daz wazzer fliuzet als ez wîlent flôz,
für wâr mîn ungelücke wânde ich wurde grôz.
mich grüezet maneger trâge der mich bekande ê wol.
diu welt ist allenthalben ungenâden vol.
als ich gedenke an manegen wünneclîchen tac, 15
die mir sint enpfallen als in das mer ein slac,
iemer mêre ouwê.

Owê wie jaemerlîche junge liute tuont,
den ê vil hovelîchen ir gemüete stuont!
die kunnen niuwan sorgen: ouwê wie tuont si sô? 20
swar ich zer werlte kêre dâ ist nieman frô.
tanzen, lachen, singen zergât mit sorgen gar:
nie kein kristenman gesach sô jaemerliche schar.
nû merkent wie den frouwen ir gebende stât!
ez tragent die stolzen ritter dörpellîche wât. 25
uns sint unsenfte brieve her von Rôme komen,
uns ist erloubet trûren und fröide gar benomen.
daz müet mich inneclîchen (wir lebten ie vil wol),
daz ich nû für mîn lachen weinen kiesen sol.
die kleinen wilden vogele betrüebet unser klage: 30
waz wunders ist an fröiden ob ich dâvon verzage?
wê waz spriche ich tumber durch mînen boesen zorn?
swer dirre wünne volget hât jene dort verlorn
iemer mêre ouwê.

Owê wie uns mit süezen dingen ist vergeben! 35
ich sihe die gallen mitten in dem honege sweben!
die welt ist ûzen schoene, wîz grüen unde rôt,
und innân swarzer farwe vinster sam der tôt.
swen si nû habe verleitet, der schouwe sînen trôst:
er wirt mit swacher buoze grôzer sünde erlôst. 40
daran gedenkent, ritter: ez ist iuwer dinc.
ir tragent die liehten helme und manegen herten rinc,
darzuo die vesten schilde und die gewîhten swert.
wolte got, wan waere ich der sigenünfte wert!
sô wolt ich nôtic armman verdienen richen solt. 45
joch meine ich niht die huoben noch der hêrren golt:
ich wolte saelden krône êweclîchen tragen:
die mohte ein soldenaere mit sîme sper bejagen.
möhte ich die lieben reise gevaren über sê,
so wolt ich denne singen wol und niemer mêr ouwê, 50
niemer mêr ouwê.

1. O weh! Wohin sind verschwunden alle meine Jahre! Habe ich mein Leben geträumt, oder ist es wahr? Was ich immer glaubte, es sei, war das alles etwas? So habe ich geschlafen und weiss nichts davon!

Nun bin ich erwacht und ist mir unbekannt, was mir vorher vertraut war wie meine Hand. Land und Leute, da ich von Kind auf erzogen worden bin, die sind mir fremd geworden, ganz wie wenn es gelogen wäre!

Die meine Gespielen waren, die sind träge und alt. Das Feld ist nun verödet, zerstört ist der Wald. Wenn nicht noch das Wasser flösse, wie es einst floss, fürwahr, mein Unglück, würde ich meinen, sei gross geworden.

Mich grüsst mancher säumig, der mich einst wohl kannte. Die Welt ist allenthalben voll Missgunst. So denke ich an manchen freudenvollen Tag, die mir entfallen sind wie ein Schlag ins Meer, für immer, o weh!

2. O weh, wie jämmerlich betragen sich junge Leute, denen einst sehr hochgemut der Sinn gestanden! Sie wissen nichts als Sorgen: O weh, was tun sie so? Wohin zur Welt ich mich wende, da ist niemand freudig:

Tanzen, Lachen, Singen vergeht ganz in Sorgen: Kein Christenmensch hat je so jämmerliches Volk erblickt. Seht nun wie den Frauen der Kopfputz steht! Die stolzen Ritter tragen bäuerliches Kleid.

Uns sind unsanfte Briefe von Rom gekommen, uns ist Trauern gestattet und Freude ganz geraubt. Das schmerzt mich tief (wir lebten immer sehr wohl), dass ich nun für mein Lachen Weinen wählen soll.

Die kleinen wilden Vögel betrübt unser Jammer. Was Wunders, wenn zur Freude ich keinen Mut aufbringe? Weh — was spreche ich Tor in meinem schlimmen Zorn? Wer dieser Wonne folgt, hat jene dort verloren, für immer, o weh!

3. O weh, wie wir mit süssen Dingen vergiftet worden sind! Ich sehe die Galle mitten im Honig schwimmen. Die Welt ist aussen schön, weiss, grün und rot, und innen von schwarzer Farbe, finster wie der Tod.

Wen sie nun verführt hat, der schaue seinen Trost: Er wird mit geringer Busse von grosser Sünde erlöst. Denkt daran, Ritter, es ist Euer Ding. Ihr tragt die lichten Helme und manchen harten Ring.

Dazu die festen Schilde und die geweihten Schwerter. Wollte Gott, ich wäre des Triumphes würdig! So wollte ich armer Bettler reichen Lohn gewinnen. Ich meine ja nicht die Güter noch der Herren Gold —

ich wollte die Krone der Seligkeit ewig tragen — die konnte ein Söldner mit seinem Speer erobern. Könnte ich die geliebte Fahrt tun über Meer, so wollte ich dann singen: Wohl! und nimmer mehr o weh! nimmer mehr o weh!

*

Als ein Meisterwerk Walthers und ein Wunder des deutschen Mittelalters ist seit der Romantik diese sogenannte Elegie immer wieder bezeichnet worden. Die Waltherforschung hat sich um wenig Gedichte so bemüht wie um dieses, und der treuen Bemühung der Philologie ist hier besonders schön gelungen, Gestalt und Sinn des Textes schrittweise zu enthüllen aus spärlicher, entstellter Ueberlieferung und das reine dichterische Gebilde wieder leuchten zu lassen in seinem mittelalterlichen Raum. Carl von Kraus ist der glänzende Nachweis geglückt, dass hier Walther die epische Langzeile des Nibelungenliedes, des nationalen Epos, wie sie einst der Kürenberger geschaffen hatte, wiederum der lyrischen Form zurückgewonnen hat. Ein missverstehender Bearbeiter muss später versucht haben, dieses Nibelungenmass, das durch seine schwerklingende Zäsur (verswún-

dèn, getroûmèt usw.) gekennzeichnet ist, wieder zu einem normalen Sechstakter umzukorrigieren. Und Konrad Burdach hat auf Grund weitreichender Forschungen den Anlass und den sachlichen Inhalt des Gedichtes erkannt: die «Elegie» ist ein Aufruf zum Kreuzzug Friedrichs II., den Walther im Herbst 1227 an die deutsche Ritterschaft gerichtet hat, nachdem Gregor IX. in «unsenften Briefen», den Enzykliken vom 1. und 8. Oktober und einem früheren Schreiben an den Kaiser, zu dem Unternehmen gemahnt hatte. Diese Dokumente liefern auch die Deutung der Verse 47 f.: sie spielen an auf die Sage vom römischen Söldner Longinus, der auf Golgatha mit seiner Lanze Christi Seite geöffnet und damit die Sakramente des Abendmahls und der Taufe (Blut und Wasser) symbolisch begründet hatte; Longinus gilt als Urbild des christlichen Ritters, sein Speer war als Reliquie, als Reichs- und Kreuzzugssymbol im Bewusstsein von Walthers Zuhörern lebendig.

Beide Entdeckungen, in erster Linie die von Carl von Kraus, haben zahlreiche Besserungen des Textes gestattet. Dennoch bleiben noch immer ein paar Verse ungeheilt oder unverständlich, vor allem in der ersten Strophe. Es sind die Verse, um die gerade der eigentliche rätselhafte Zauber dieser Dichtung lebt. Es wäre viel geleistet, wenn die Verse 10 und 11 restauriert und gedeutet wären! Denn hier, wenn irgend in der Kunst des Wortes, durchdringt sich Unscheinbares und Sublimes. Das mag auch diesen Versuch rechtfertigen, erneut die verschiedenen Dimensionen dieses Werkes zu umschreiben, das uns wie die sammelnde Kraft eines Auges die Räume menschlicher, gesellschaftlicher, geistiger Geschichte des endenden Hochmittelalters erschliesst.

Diese Sammlung erfolgt zunächst, sozusagen horizontal, im Lauf einer dialektischen Bewegung. Die plötzliche Erfahrung von der Vergänglichkeit des Lebens und die Klage um die entschwundene Jugend geht, mit der 2. Strophe, über in die Rüge der mittelalterlichen Gesellschaft, deren Abkehr von der höfischen Freude der Dichter tadelt. Schon die letzten Zeilen der Strophe bringen den Umschwung. Hart trennen sich die Wege zu irdischer Freude oder ewiger Seligkeit. Diese ist zu wählen, nicht der Trug der Welt — der

Anschluss an den Kreuzzug wird dem Ritter die Krone des ewigen Lebens gewinnen. Zweimal fällt die Bewegung zurück ins «owê» des Anfangs. Der Fluss der zwei ersten Strophen scheint wieder unterbrochen in je drei Glieder; jede Strophe lässt sich als eine Vereinigung dreier Vierzeiler verstehen. Die dritte Hauptstrophe erst bringt den grossen Zug, dessen Schwung schliesslich hinweggeht über diese Zäsuren und dem auch der Widerruf des «owê» gelingt. Die nochmalige Erwähnung des Klagerufs ruft freilich die Stimmung der ersten Strophen andeutungsweise zurück, ganz abgesehen davon, dass der Dichter sein «wol» nur im Irreal zu singen wagt. Er gesteht in demütiger Selbstironie, dass ihm, dem armen Mann (halb geistlich, halb weltlich zu verstehen), selber die Krone der Saelde ungewiss bleibt.

Aber nicht nur das. Der Gegensatz wird nicht nur entwickelt als Bewegung zu einem Resultat, der Aufforderung zum Kreuzzug. Nicht nur die Strophen «widersprechen sich». Die Spannung durchzieht vielmehr auch die einzelnen Stellen des Gedichts, sie gehört, gleichsam auch vertikal, dem Ganzen zu. Schlafen und Wachen (4 f.), Einst und Jetzt (18 f.), weltliche Klage und geistliche Reue (31 f.), Aussen und Innen (38 f.), Irdisches und Himmlisches (46 f.) — so lauten die Gegensätze einzelner Zeilenpaare. Noch gedrängter füllen sie die beiden Halbzeilen. Der frei begonnene Langvers wird mit dem sinnschweren Wort des dritten und vierten Taktes zu der Zäsur gehemmt, und die drei Takte der zweiten Hälfte bringen oft schon die Gegenbewegung (2, 3, 9, 13 usw.). Gegen die Mitte der dritten Strophe dringt auch hier ein eindeutigeres Strömen durch, das zum Schlussbekenntnis führt.

Der Sachverhalt ist nicht einfach. Was ist nun das Gedicht — Gesellschaftsrüge oder Vergänglichkeitsklage oder Kreuzzugspropaganda? Was sonst in einzelnen Liedern vorkommen kann, scheint hier vereint, aber in welcher Weise? Schon die strittige Frage, ob der neuzeitliche Titel «Elegie» berechtigt sei, ist nicht müssig, betrifft sie doch die Möglichkeiten mittelalterlicher Seelenhaltung. Sollen wir es mit Burdach «Palinodie» oder «Aufruf zum Kreuzzug» nennen? Elegischer Charakter ist mindestens der ersten Strophe nicht

abzusprechen. Sie kennt das wehmütige Feiern eines Verlorenen, die Ueberwindung der schmerzlichen Kluft zwischen Jetzt und Einst in der Schönheit der Klage. Nach der im Sinne Schillers «satirischen» Digression der zweiten Strophe bewahrt auch der Schluss einen Rest jener elegischen Ferne des Dichters zum «Ideal». Die elegische Situation bleibt wirksam. Ja, man möchte sagen, der Wechsel von vierhebigen und dreihebigen Halbzeilen, von Anstieg der freien Rede und hemmendem Abfall entspreche auch in der formalen Wirkung dem klassischen Mass der Elegie, d. h. dem Distichon, sei Ausdruck elegischer Haltung mit ihrem Schweben zwischen ideal-verklärter Vergangenheit und trauriger Gegenwart. So möchten wir die Dichtung weiter als Elegie gelten lassen, soweit es überhaupt erlaubt ist, antike Gattungsnamen auf altdeutsche Dichtungen zu beziehen, und soweit eine christliche Elegie überhaupt möglich ist. Dass sie hier möglich ist, weist auf das Geheimnis dieser Dichtung. Christliche Ueberzeugung an sich schaut vorwärts und der antike Versuch, irdisch Vergangenes, menschlich Vergängliches im schönen Ruhm zu verewigen, wird ihr als Abweg und spielerische Vorläufigkeit erscheinen. Aber wir kennen ein anderes «Wunder» des Mittelalters, das die selbe Bewegung vollzieht und auch zugleich Elegie und Palinodie darstellt. Hildeberts von Lavardin, des Erzbischofs von Tours († 1133) berühmtes Doppelgedicht über das antike und christliche Rom ist eine Art Widerruf elegischen Rückblicks durch ein Bekenntnis zur viel grösseren jenseitigen Herrlichkeit des Christentums. Das erste Stück, eine Anrede an Roma, feiert die übermenschliche Grösse der antiken Stadt, deren Macht und Glanz sich noch in der Majestät der Ruinen als ohnegleichen erweise. Im zweiten Stück antwortet Roma selber mit dem Preis des wahrhaft lebendigen christlichen Rom als der Hauptstadt eines überirdischen Reiches. Auch diese, in streng rhetorischem Gegenüber gehaltene Palinodie will nicht die vorangehende Klage einfach annullieren. Beides gehört zusammen und gibt sich gegenseitig Licht. Die civitas terrena wird durch civitas dei nicht überflüssig, sie erhält nur Mass und Ort, und die bewundernde Trauer, die man ihrem Untergange zollt, gereicht der civi-

tas dei zur Ehre — denn wie gross muss der göttliche Glanz sein, der diesen irdischen übertrifft.

Aehnlich liegt das Verhältnis der beiden Welten auch bei Walther, trotz des harten Widerrufs von Vers 32. Nur dass hier das schulmässige Gegenüber von Hildeberts Romgedichten aufgelöst ist in die reiche Gedanken- und Gefühlsbewegung der dichterischen Person selber (über diese ist noch zu reden). Diese Bewegung aber ist nicht einfach ein Wechsel der Position. Ihre Kurve umschreibt — Klage, Anklage, Widerruf und Aufruf — den sehr komplexen Sinn der ersten Strophe näher und führt ihn fort, um zurückzulenken auf die nun geklärte Ausgangslage.

Gesellschaftsrüge und Weltentsagung stehen ja in einem nähern Verhältnis. Die Hinfälligkeit irdischer Schönheit wird dem Dichter am Zerfall der höfischen Sitte klar. Dieser bleibt aber Selbstverrat der ritterlichen Gesellschaft und wird ihr als Schuld zugerechnet, er ist in der ritterlichen, ihrerseits auf Gott bezogenen Ethik, Sünde. Walthers Kritik des höfischen Verfalls bedient sich auch sonst religiöser Argumente. In seinen Sprüchen erscheint die Preisgabe des höfischen Ideals als ein Hohn auf Gott, mit der Huld der Frauen verschwindet die Huld der Engel, und die bedeutenden, nach der Elegie entstandenen Alterssprüche (66, 21 und 68, 7) wollen trotz des Alters unverzagt das frühere Ideal aufrecht erhalten und die in der Elegie angeblich widerrufene Minnedichtung als Vermächtnis gelten lassen:

> mîn minnesanc der diene iu dar
> und iuwer hulde sî mîn teil.

Von einer «tragischen Palinodie eines wesentlichen Teils seines ganzen Lebens» (Burdach) kann nicht gesprochen werden; der hohe sittliche Wille der höfischen Kultur wird nicht preisgegeben, aber die veränderte Welt, mit dem entarteten und verratenen Ideal, führt Walther zu einem umfassenderen religiösen Bekenntnis.

Unter Walthers Liedern steht zwar auch ein Stück — 122, 24 —, das die meisten Motive der Elegie im Sinn eines vollständigen Widerrufs aufnimmt, doch hat es als unecht zu gelten. Auf spätmittelalterliche Weise bekennt hier der

Dichter seine Furcht, nennt sich einen Toren und einen Sünder und erniedrigt sich büssend Vers für Vers:

> Ich was mit sehenden ougen blint
> und aller guoten sinne ein rint.

Die Elegie aber verzichtet darauf, das ritterliche Ideal derart zu schmähen. Ueber der Ritterwelt tut sich nur, weiter und klarer, der Kreis des Jenseitigen auf, wird die menschliche Klage um die Vergänglichkeit der schönen Dinge hinübergelenkt in gewollte Entsagung und ein höheres Glück. Es bleibt ja auch ein ritterliches Werk, das die Erlösung verspricht, die Kreuzfahrt, und nicht etwa der Eintritt in «bruoders orden», wie es die späteren Weltklagelieder zeigen.

Man deutete früher die Elegie ganz biographisch als die Klage des Dichters, der, nach langen Jahren in die Heimat Oesterreich zurückgekehrt, erschüttert die Veränderungen der Zeit wahrnehmen musste. So wenig wie ein solch äusseres Erlebnis darf man eine eigentliche weltanschauliche Bekehrung als Ursprung des Gedichts suchen wollen. Zwar ist Walthers Elegie ein Altersgedicht und der Niedergang der ritterlichen Welt eine Tatsache — dennoch ist die Gesellschaftsrüge so alt wie die höfische Dichtung, und ist die Welt- und Sündenklage von persönlichen Erlebnissen als dichterische Gattung unabhängig.

Trotzdem umschliesst das Gedicht, jenseits der biographischen Ebene, ein geheimnisvolles Geschehen, aber von dichterischer Art. Es liegt in jener sachten Oeffnung der Horizonte, im Ineinanderspielen verschiedener Schichten der menschlichen Existenz, im «Erwachen» eines neuen und weiteren Bewusstseins, das veränderte seelische Erfahrungen umschliesst und die alte ritterliche Welt in tiefer Transparenz aufleuchten lässt. Dieser eigentliche Vorgang ist nicht der Aufruf der dritten und nicht die Rüge und der Widerruf der zweiten Strophe; er verwirklicht sich schon im unvergleichlichen Kreis der ersten zwölf Verse; er ist nicht eigentlich ein Vorgang, kein gedankliches Nacheinander, sondern ein wesentlich dichterisches Ineinander- und Uebereinandersein.

*

Bei der Deutung der Verse 1—5 haben sich die Philologen in ihrer eigenen Pedanterie verstrickt. Man suchte sich die Fragen des 2. und 3. Verses genau zu beantworten. War mein vergangenes Leben Wirklichkeit, dann muss ich seither geschlafen haben und bin jetzt in einer veränderten Welt erwacht, wie einst Epimenides. War es aber bloss ein Traum, so habe ich damals und seither geschlafen und bin jetzt zum erstenmal wach. Im ersten Fall ergibt sich die Schwierigkeit, dass «Leben» nur die Jugendzeit wäre und die fragliche Traumhaftigkeit sich zwar auf diese Jugend bezieht, der Schlaf aber erst nachher kam. Im zweiten Fall ist schwer begreiflich, warum dann der Dichter doch von der Vergangenheit als einer sehr wirklichen spricht, die «mir hie vor was kündec als mîn ander hant». Einem unbelasteten Leser wird zum vorneherein klar sein, dass die Frage «war mein Leben ein Traum, war wirklich, was ich für wirklich hielt?» ganz einfach die Erfahrung umschliesst, das Leben sei vergangen «wie ein Traum». Dieses Bild darf der Dichter verlassen, schon mit «gelogen» ist ein anderes da. Wenn er darauf die vergangene Jugendzeit feiert im Gegensatz zur freudlosen Gegenwart, so vergleicht er nicht in schiefer Weise rauhe Wirklichkeit mit süssem Traum; er hat vielmehr die Erkenntnis von der traumhaften Vergänglichkeit der Dinge zurückgedrängt und lässt sie erst Vers 32 wieder durchbrechen. Dass dennoch diesem irdischen Traum eine geringere Art von Wirklichkeit zuzusprechen ist, zeigt das Folgende.

Der Grundgedanke ist das Erwachen der ersten Zeile, das Erwachen zu einer höheren Wirklichkeit, vor der die irdische zu einem Traum verblasst. So hat es Ulrich von Singenberg, der Thurgauer Dichter aus Walthers Schule, verstanden:

> swer sich niht in der vrist verstêt, wie schiere daz veraldet,
> daz ez im zeime troume wirt . . .

Zugrunde liegt das biblische Bild vom irdischen Leben als Schlaf, ja Todesschlaf, aus dem wir erwachen zum jüngsten Gericht und zur Seligkeit.

> irdisch leben, daz ist ein troum,
> wir süllen wachen balde

heisst es beispielsweise bei Hermann Damen, oder

> wol uff und wach, est (es ist) an der zit,
> wir hand ze lang geslaffen

beim Montforter, ganz zu schweigen von geistlichen Tageliedern und andern Vergänglichkeitsdichtungen bis zu J. P. Hebel.

Die plötzliche Entwertung wird deutlich an der durchgehenden Entfremdung von Land und Leuten, im persönlichen und allgemeinen Sinn: Die Gespielen sind alt geworden, Feld und Wald — nur das Wasser nicht — haben sich verändert, Bekannte grüssen nicht mehr, die Welt ist voller Ungnade. Von Vers 17 an verliert sich Walther in der Rüge dieser Ungnade, vorher aber ist die Veränderung der Welt noch Gegenstand elegischer Feststellung, in der sich höfische und eschatologische Motive begegnen.

Dies ist zur Deutung der fraglichen Verse 10—12 zu beachten. Feld und Wald sind offenbar verändert im Gegensatz zum Wasser, aber auf welche Art, in welchem Sinn? Die Stelle «bereitet ist daz velt» ist zerstört, «verhauen» ist unklar, ebenso was mit dem Wasser hätte geschehen können. Das Feld, d. h. das offene, meist bebaute Land, und der Wald sind stehende Landschaftsbezeichnungen des Minnesanges, neben der Aue, dem wasserreichen Grunde bei Quelle, Bach oder Fluss, und neben der Heide, dem unbebauten, blumentragenden Land, das unter Umständen auch zu dem allgemeineren «Feld» gehört. Verwendet sind diese Bezeichnungen bei der konventionellen Schilderung von Frühlings- und Sommerfreude des Minnesängers in der höfischen Gesellschaft — der Schmuck des Grüns und der bunten Blumen und die singenden Vögel — oder dann umgekehrt im Bild des strengen, ungeselligen, trübseligen Winters: der Wald ist entlaubt, leer, die Vögel sind verstummt, die Blumen verwelkt, die Landschaft fahl, öde, mit Reif oder Schnee bedeckt. Solche Verwendung liegt nun möglicherweise auch in der Elegie vor. Dass die Vögel verstummt sind und wir Herbst haben (Vers 30, Herbst des Jahres 1227!), deutet darauf hin.

Beginnen wir beim W a l d : «verhouwen» heisst nach sehr späten, vereinzelten und ganz anderem Zusammenhang ent-

stammenden Belegen «abgeholzt» oder durch «Verhau» unzugänglich gemacht. In höfischer Sprache aber wird es nun gebraucht von Waffen, Kleidern, Körpern oder vom menschlichen Geist, im Sinn von zerschlagen, zerstört, verwundet, traurig. Walther beklagt also entweder ein ihm und seinen Hörern bekanntes, nun abgeholztes oder gesperrtes Waldstück — das bleibt schon unwahrscheinlich, weil Rodung des Waldes für mittelalterliche Menschen keine Störung der landschaftlichen Schönheit bedeutet und weil die Kenntnis einer bestimmten Waldparzelle bei dem allgemeinen Publikum dieses Kreuzzugsgedichts nicht vorauszusetzen ist. Oder, und das ist allein möglich, Walther beklagt eine andere Beeinträchtigung der Schönheit des Waldes, sei es durch den Winter (traurig steht der Wald da), sei es durch Zerstörung nicht landwirtschaftlicher Art durch den Krieg oder ein kosmisches Ereignis.

Das F e l d : ein Bedauern darüber, dass das Feld nun «bereitet», d. h. angebaut sei, kommt als romantische Vorstellung nicht in Frage. Ist doch ein Feld, «gezieret mit der grüenen sat» (Ulrich von Winterstetten), geradezu ein Symbol der Frühlingsfreude. Also eine andere landwirtschaftliche Veränderung? Man hat an Versumpfung gedacht (verrietet), an Parzellierung (gereitet) u. a. Man kann auch an die berühmte Kindheitsballade, ein Weltklagelied des sogenannten Wilden Alexander erinnern, wo in ähnlichem Zusammenhang festgestellt wird:

> dâ wir understunden vîol funden
> dâ siht man nu rinder bisen (herumrennen).

Aber auch da wird wohl nicht beklagt, dass die veilchentragende Wiese nun zur Viehweide entwertet sei, sondern dass die höfische Gesellschaft, die ritterliche Jugend verschwunden ist, die sich einst hier vergnügte. So bleibt auch hier als nächster Gedanke: Das Feld ist leer von Blumen oder Leuten, es ist öde, fahl, traurig geworden, weil es Herbst ist oder weil es keine ritterlichen Freuden mehr gibt. In diesem Umkreis wäre eine Konjektur zu suchen. «Berîfet» wäre graphisch naheliegender, das seltene «veroeset» (verödet) wäre inhaltlich geeigneter, weil weniger eng.

Aber nun das Wasser: Man ist versucht, zu glauben, der Dichter wende von Feld und Wald den Blick auf die Aue und gleite hinüber auf das verwandte Bild vom Wasser, um hier allein den ironischen Trost zu finden, es sei hier noch alles beim Alten. Wieder wird hier nicht etwa ein spezieller Flusslauf gemeint sein, an welchem allein der Dichter die Landschaft seiner Jugend wiedererkennen könnte. Zudem scheint Vers 11 anzudeuten, das Wasser könnte auch wirklich in seinem Fluss gestört sein. Aber wodurch?

Ein anderes Gedicht Walthers, 13, 5, das ebenfalls Weltklage und Aufruf zum Kreuzzug verbindet, führt vielleicht weiter. Hier ist von einem grossen Wind die Rede, den Wallaere und Pilgrime klagend ankündigen, der Bäume und Türme umlegen wird. Dieser Wind ist eines der häufig angeführten Vorzeichen des jüngsten Gerichtes, dessen nähere Ausführung hier allerdings ungewöhnlich ist. Nun bezieht sich ein derartiges Vorzeichen auch auf das Wasser: Quellen und Flüsse werden austrocknen im Feuer, oder sie werden drei Stunden lang aufhören zu fliessen, oder gegen ihren Lauf fliessen, oder sie werden Blut führen. Vielleicht hat Walther hierauf angespielt, aber die Vorstellung wäre, für Walther bezeichnend, bereits ironisch gebrochen; er richtet ja seinen Blick zunächst noch klagend zurück.

Dann aber stehen vielleicht auch schon Feld und Wald in eschatologischem Licht. Eine von Augustin übermittelte Schilderung spricht von der Zeit, da der Erdkreis unbebaut in dichtem Dorngestrüpp starren wird, da Quellen und Flüsse vertrocknen, die Erde schrecklich und unbesät liegt; das apokryphe IV. Buch Esra, wichtig als Quelle der Vorzeichenlehre, spricht davon wie die iniustitia gross sein, wie das Land verödet und unbewohnt sein, wie der Freund den Freund feindlich bekämpfen wird, wie die Adern der Gewässer drei Stunden lang nicht fliessen werden. Die kommende Verödung des Landes, die Zerstörung der Herrlichkeit des Waldes, der Bäume des Libanon u. a. ist immer wieder bei den Propheten erwähnt. Walther hat kaum auf solche Stellen unmittelbar angespielt. Aber es ist wahrscheinlich, dass er die Wandlung von Freundschaft in Feindschaft, die Verwüstung und Verödung von Feld und Wald und die Stö-

rung des Wasserlaufs im Zusammenhang seines Weltklagegedichts mit solchem eschatologichen Sinn erwähnt.

So wird es kaum möglich sein, den exakten Sinn der drei Verse und speziell des Prädikats «verhouwen» zu bestimmen, gerade weil sie aus dem Konkreten ins Visionäre hinüberspielen, aus dem Höfischen ins Eschatologische. Es ist der einzigartige Zug von Walthers Lied, wie hier die verschiedenen Ebenen hintereinander sichtbar werden. Ein persönlicher Anlass mag vorliegen, allgemeiner und typisch die Klage um den Herbst, die zur Klage über den Niedergang der Gesellschaft, über den Herbst des Lebens und den kommenden Weltuntergang wird; die Naturereignisse werden durchscheinend zu allegorischen Vorzeichen der letzten Dinge.

Das Zusammenspiel der drei Sphären der herbstlichen Minneklage, der Gesellschaftstrüge, der Weltklage wäre auch andernorts zu verfolgen, bei Walther (122, 24; 13, 5), bei Neidhart und Späteren. Wie die Elegie ist auch die schon angeführte Kindheitsballade des Wilden Alexander lange als persönlicher, genrehafter Rückblick in die schöne Jugend gewertet worden:

Hie bevor, dô wir kint wâren
und die zît was in den jâren,
daz wir liefern ûf die wisen,
von jenen wider her ze disen;
dâ wir understunden vîol funden
dâ siht man nu rinder bisen.

Bis man entdeckte, wie sich darin eine genaue religiöse Allegorie verbirgt: den erdbeersuchenden jungen Leuten ruft ein Waldweiser zu, heimzugehen, ein Hirt warnt vor Schlangen, das Pferdlein wird unheilbar gebissen und mahnend wird das Schicksal der törichten Jungfrauen erwähnt, die sich zu lange in «der owen» versäumt hatten.

Reizvoll ist auch zu sehen, wie diese allegorisch gewendeten höfischen Motive Walthers in merkwürdigen Klitterungen bis ins Volkslied des 16. Jahrhunderts weiterleben, nur zu verstehen aus Walther selber, aber umgekehrt auch wieder diesen erhellend.

Ein Lied der Clara Hätzlerin verwendet den eschatologi-

schen Apparat (Motiv des prophetischen Klausners, des Windes vor dem jüngsten Gericht, die plötzliche Entfremdung aller Dinge) volksliedhaft entwertend im Zusammenhang des blossen Liebesliedes:

Der winter will mich berauben Meinr fräd und auch meinr synn,
Die strassen sind verlaubet ich waiss nit, wo ich bin.
Den weg hab ich verloren, der mir vor kündig was.
Das hett ich wol verschworen, da ich da hayment sasz,
Das mir so wild wär ditz gefild
In kurtzen zeiten worden . . .
Ach ellend, nu tuo das wend(en)
und auch ein weiplich bilde . . .
Nun gib mir deinen ratt,
Dann mir die wind sind gar geschwind,
Das hör ich an dem sausen . . .

Noch unbekümmerter wird das Spätmittelalter, das Walthers Lieder eröffnen, wieder liquidiert in einem andern Stück:

wo soll ich mich hinkeren / ich armes waldbrüderlein?
untreu tuot sich jetzt meren . . .
Hab urlaub falsche wellte!
Zu dem wald ich mich hinker . . .
bis daz ich trost erwarb von einem medellin vil reine.

Hier ist wieder die grosse Welt, die Frau Welt, die eine Steigerung der angebeteten Dame des Minnedienstes war, zusammengeschrumpft zur kleinen Geliebten.

Doch kehren wir zu Walthers Elegie zurück. Sie bezeichnet den Moment, da die gesellschaftlich-diesseitige Kunst des Minnesangs sich zur allegorischen Hülle religiöser Aussage wandelt. Die Allegorie — im allgemeinsten Sinne — ist die eigentliche Kunstsprache des Spätmittelalters, dessen auseinanderstrebenden Lebensgehalte oft genug nur noch im erzwungenen allegorischen Bezug zu vereinigen waren. An sich ist diese Möglichkeit nicht neu — unnachahmlich aber, wie in der Elegie dieser Uebergang in neue Kategorien, diese eigentümliche Verschiebung des Schwerpunktes unmittelbar als ein dichterischer Akt vollzogen wird, indem höfische Motive und Gehalte in ungemein zarter Weise durchsichtig

und wesenlos werden und eine tiefer liegende Wirklichkeit erschliessen.

Dieser Uebergang vollzieht sich im Bild des Erwachens aus einem T r a u m. Während sonst der Traum, seit Cicero Somnium Scipionis, das eigentliche Vehikel der Allegorie darstellt, als Schlüssel einer andern Welt, so bewirkt hier umgekehrt das Erwachen die Veränderung des Blicks, eine Verwandlung der Wirklichkeit in den Traum.

Mit dem Gedanken von der Traumhaftigkeit der ritterlichen Welt hat in deutscher Dichtung bereits einmal Hartmann von Aue gespielt. Zur Erklärung der Elegie ist schon immer eine berühmte Iweinstelle herangezogen worden, auch eine jener seltenen Stellen, die den «ekstatischen» Moment umschreiben, da ein mittelalterlicher Mensch plötzlich seinen Welt entrückt ist und sie nun von aussen sieht. Iwein verstösst gegen seine Ritterehre, indem er den Termin der versprochenen Rückkehr zu seiner Gattin verfehlt. Das plötzliche Bewusstsein davon hat einen jähen Sturz aus der ganzen «werlt» (Gesellschaft = Welt) zur Folge, den Sturz in den Wahnsinn. Der nackt, tierhaft und selbstvergessen in der Wildnis irrende Held erwacht aus einem Schlafe schliesslich wieder zur Vernunft, glaubt nun aber sein einstiges Ritterleben geträumt zu haben. Aber dieser Gedanke bleibt eine spielerische Möglichkeit. Iwein nimmt sein ritterliches Leben, dessen Realität sich als selbstverständlich erweist, ohne weiteres wieder auf. Es gibt hier noch, zwischen ritterlichem Leben und tierischem Irrsinn keine gültige Existenz; soweit das Rittertum allgemeineren religiösen und moralischen Forderungen genügen soll, kann es von innen heraus veredelt werden. Walther aber rückt seine ritterliche Welt endgültig ins Zwielicht des Wahnhaften. Der «wân», der oft ironisch erkannte, aber dennoch geliebte süsse Wahn, ein Zentralmotiv des Minnedienstes seit je (als einer weithin fiktiven und wesentlich unerfüllbaren Liebesbeziehung), wird plötzlich und grundsätzlich im ganzen ritterlichen Bereich erfahren. Der Spiel- und Fiktionscharakter, der der exklusiven Minnesangkultur ganz besonders eignet, wird im Ganzen sichtbar. Die naive Verbundenheit mit der Zeit als dem Medium des geschichtlichen Lebens erscheint plötzlich zerris-

ren, im Aufwachen zerstört, «entfallen» im eigentlichen Wortsinn. Als rettungslose Vergangenheit erscheint, was selbstverständlich war, der Mensch ist zerfallen mit einer feindlichen Gegenwart, Zukunft gilt es neu zu suchen. Die irdische Zeit ist wie zusammengeschrumpft vor dem jenseitigen Blick. Wie vor Gottes Auge tausend Jahre soviel sind wie der gestrige Tag (Psalm 90), so braucht der Wilde Alexander das Wort «gestern» für seine Jugend.

Es ist der eigentlich allegorische Moment der überzeitlichen «Mitte des Lebens», da man hinter die Dinge sieht, hinter die Zeit, auf den schrecklichen Rücken der Frau Welt. Es ist die Mitte des Lebens, in welcher sich, im dunkeln Wald, auf versperrtem Weg, der Dichter der grössten mittelalterlichen Allegorie wiederfindet: Dante zu Beginn seiner Commedia. («Mezzo del cammin», «dimidium dierum», kann mit Hinweis auf die Psalmen äusserlich als das 35. Lebensjahr bestimmt werden, zugleich ist es aber eine Mitte jenseits der Zeit, eine Verdichtung des Extensiven bis zum Umschlag ins Zeitlose, und damit wesentlich dichterisch, visionär.)

*

In dieser übergreifenden Deutung einer Welt findet und deutet sich so zugleich die menschliche Person als ein mehrschichtiges Wesen.

Was mir «als mîn ander hant» vertraut gewesen (man erinnert sich an Hofmannsthals *Terzinen* «so eins mit mir als wie mein eignes Haar»), die eigene Körperlichkeit des Menschen ist plötzlich kein Anhaltspunkt der Selbsterfassung mehr. Erst hier, und noch mehr beim Gedanken an Hölderlins *Hälfte des Lebens* wird die ungeheure Bewahrtheit der mittelalterlichen Welt spürbar. Der Fluss der Zeit strömt hier zwischen ewigen Ufern, an die der Mensch gerade aus der Erfahrung dieser Vergänglichkeit getrieben wird. Das gilt selbst für die Bussdichtung des Spätmittelalters, die die Schrecken des irdischen Wandels eindrücklich zu schildern weiss. Wie nahe läge auch bei Walther das schroffe Entweder-Oder von irdischen Freuden oder himmlischer Seligkeit. Wir sahen es schon im Vergleich zu dem unechten Gedicht 122, 24, das die Motive der Elegie gerade in diesem

Sinne vergröbert. Statt dessen ist es die menschlich-dichterische Leistung Walthers, dass er, in der elegischen Verklärung oder im Humor, die Brücke schlägt. An der Grenze des Hochmittelalters gelingt den klassischen Dichtern der Uebergang und Ausgleich in der spontanen Bewegung des Menschlichen, die den Kreis ritterlichen Lebens übersteigt.

Der Ansatz zu solcher Steigerung des Rittertums ins Humane liegt freilich seit je im höfischen Geist angelegt. Die Uebung der Minne und die Verkündung höfischer Sittenlehre ist schon bei Veldeke umspielt vom ironischen Scherz. Gerade der sittliche Sinn, die «mâze», verbietet es, das Spiel stofflich ernst zu nehmen, «tragisch» zu nehmen, wie es dann Gottfried von Strassburg tut, wenn er die höfische Minne zur gesellschafts-, lebens- und glaubensfeindlichen Passion werden lässt. Das Schmachten, das Leiden der Minne wird immer wieder als die Voraussetzung der Freude, des hohen Mutes begriffen. Weinen und Lachen sind aufeinander bezogen als die befreienden Grenzsituationen, aus denen sich menschliches Wesen erwahrt. Bei Walther aber gilt dies fürs Weite und Ganze. Die Fähigkeit zum Elegischen ist auch die Fähigkeit zum Humor. Dieser befreit vom «tierischen» Ernst des bloss Gegenwärtigen und stellt es, ohne es zu vernichten, in übergreifenden Zusammenhang. Walther vermag ja selbst das Religiöse in den Kreis des Humors zu beziehen, auch in der dritten Strophe der Elegie fehlen nicht die zwielichtigen Töne. Beide Fähigkeiten aber sind jene hochmittelalterliche Kraft der Seele, die «unverzagt» nach der «werdekeit» des Ritters und Menschen strebt.

In solcher Verwirklichung und Integration menschlichen Wesens steht Walther neben Wolfram von Eschenbach. Auch in Wolframs *Parzifal* ist die höfische Welt überwunden und verklärt zugleich, auf der Suche nach einer echteren Mitte der Person, einer von innen kommenden Rechtfertigung. In dem zeitverlorenen Moment, da Parzival die drei Blutstropfen im Schnee anstarrt und alle Welt ihm «entfallen» ist, erlebt er von neuem den Auftrag der Gralssuche. Und in jener zweiten, so unhöfischen, Schneelandschaft am Karfreitagsmorgen findet er zurück in die Zeit, die er irrend vergessen hatte. Aus der riuwe wächst ihm neue Sicherheit. Ganz ähn-

ich löst sich die Elegie zum Aufruf der dritten Strophe, ur erneuten Teilnahme am Leben der Zeit.

Anmerkungen:

Text: Im wesentlichen nach der Ausgabe der *Gedichte Walthers von er Vogelweide* von Lachmann, neu herausgegeben von Carl von Kraus, 0. Ausgabe, Berlin und Leipzig 1936, 124, 1 ff. Dazu C. v. Kraus, *Walther von der Vogelweide, Untersuchungen*, Berlin und Leipzig 1935. onrad Burdach zuletzt in *Dichtung und Volkstum*, Band 36, S. 50 ff. I– Die frühere Literatur hier bei C. v. Kraus und Burdach.

Vers 10 (verderbt): Es liesse sich denken «daz velt ist nû berîfet» oder daz velt ist nû veroeset», was nach den Versuchen von Lachmann (vereitet = verbrannt), Rieger (gebreitet = ausgedehnt), Jellinek (gereitet = parielliert, oder breit), Meissner (unbereitet) und Behaghel (verrietet = verumpft) auch noch gewagt werden darf.

11 f.: Diese Interpunktion mit Meissner, *Zeitschrift für deutsches Altertum*, Band 63, 165 ff. und von Kraus, damit «wânde» als Konjunktiv einen Sinn behält und in Strophe 1 und 2 der jeweilige Einschnitt nach bzw. 4 Versen gewahrt bleibt.

25: das überlieferte «die stolzen ritter tragent» metrisch ungenügend.

31 f.: überliefert ist: «waz wunders ist ob ich dâvon verzage waz priche ich tumber man durch mînen boesen zorn». Verbessert nach mündlichen Vorschlägen im Berliner Seminar Alfred Hübners, Sommersemester 1936.

47: überliefert ist «selbe crône», von Burdach beibehalten «ich trüge elber Krone».

Hildebert von Lavardin: Vgl. M. Hauréau, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* 28, II, Paris 1878, p. 310. 1. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* III, München 1931, S. 863. Neuerdings F. Beissner, *Geschichte der deutschen legie*, Berlin 1941, S. 41; die Annahme, es handle sich bei den zwei Teilen um zu verschiedener Zeit entstandene Gedichte, ist hier ebenso bwegig wie eine alte These W. Wackernagels, Walthers Elegie bestehe us zwei nachträglich vereinigten Einzelstücken.

Der Wilde Alexander: Rud. Haller, *Der Wilde Alexander*, Würzburg 935, S. 106.

Die 15 Vorzeichen: G. Noelle, *Die Legende von den fünfzehn Vorzeichen vor dem jüngsten Gerichte, Beiträge zur Geschichte der deutschen prache und Literatur*, Band 6, S. 413 ff.

Liederbuch der Clara Hätzlerin, herausgegeben von C. v. Haltaus, Quedlinburg und Leipzig 1840, I. Abt. Nr. 99.

wo soll ich mich hinkeren: *Volks- und Gesellschaftslieder des 15. und 6. Jahrhunderts* I., herausgegeben von A. Kopp, *Deutsche Texte des Mittelalters*, Band V, Berlin 1905, Nr. 194.

DIE CANZONEN DER VITA NUOVA

Von Gerda Neukomm.

I. Die Dichtung aus dem Innern.

Die *Vita Nuova,* die Geschichte von Dantes Jugendlieb ist ihrem Wesen nach die Geschichte einer Umkehr: Direk oder indirekt kristallisiert sich alles um ein einziges Erlebn von Wandlung zu Neuem Leben.

Die eingangs stehenden Liebesgedichte um Fioretta un Violetta sind das — freilich zarteste — Echo jenes wahl losen Treibens, in dem der junge Dante den Sinn seines Le bens verscherzt und damit den Gruss Beatrices. Der Verlus dieses Grusses aber, von dem es heisst «ne lo quale stav tutta la mia beatitudine» VN X [1], löst jenes Bewusstsein aus das der ganzen späteren *Vita Nuova* ihre neue Richtung gib Durch ihn beginnt Dante zu stürzen, bis dorthin, wo er an Grunde seiner Verzweiflung seinem Tod begegnet:

Le pietre par che gridin: «Moia, moia» VN XV 8 [2].

Damit steht er vor der letzten Entscheidung, und dass e sich von hier aus ganz neu zum Leben gewendet hat, zeig zunächst der Text, der die erste Canzone einleitet: «Ma po che le (a Beatrice) piacque di negarlo (il suo saluto) a me il mio segnore Amore . . . ha posto tutta la mia beatitudin in quello che non mi puote venir meno» VN XVII. In die sem einen Satz ist alles Wesentliche zusammengefasst. Hie weiss Dante mit einem Mal, dass er einsam ist, dass das Hei nie von aussen uns begegnen kann, sondern immer nur au unserer eigenen Mitte. —

---

[1] Den Zitaten liegt die kritische Textausgabe zugrunde, erschienen be Bemporad, Firenze 1921.

[2] Freilich ist der Tod immer nahe in der Dichtung des neuen Stils und in der *Vita Nuova* findet er sich als Allegorie ähnlich wie Amore In diesem Sonett indessen ist er plötzlich aktualisiert, Verb geworden Partizip, variiert zu «tramortendo» und «perire» und endlich zu diesem direkten Anruf der Steine.

Aus dieser Befreiung von der Welt und Beatrice entsteht unmittelbar die Lobcanzone

> Donne ch' avete intelletto d' amore,
> i' vo' con voi de la mia donna dire,
> non perch' io creda sua laude finire,
> ma ragionar per isfogar la mente. 1 ff

Schon diese ersten Verse zeigen die Verwandlung. Denn hier ruft Dante madonna Beatrice nicht mehr direkt an, wie es noch in den Anfängen früherer Sonette der Fall war:

> Con l' altre donne mia vista gabate. VN XIV
> Cio che m' incontra, ne la mente more,
> quand' i' vegno a veder voi, bella gioia. VN XV

Also ist aus dem Zusichselberkommen ganz organisch auch das andere geworden: nun kann Dante auch das Selbst der anderen Menschen erkennen in seinem objektiven Wert,

> non perch' io creda sua laude finire, 3

und es gelten lassen in seinem eigenen, von ihm unabhängigen Dasein. Und damit weiss er Beatrices Distanz. Das heisst, es ist ihm ein Mass gegeben für Höhe und Tiefe, was darauf auch wörtlich gesagt ist:

> E io non vo' parlar sì *altamente,*
> ch' io divenisse per temenza *vile.* 9 f

Noch in den kleinsten Elementen ist diese Objektivität angetönt; so in dem wiederholten «dire *con* voi» (vgl. oben 2 und unten 13), das die früheren Gedichte nicht kennen, in denen es beispielsweise heisst:

> *A* ciascun' alma presa e gentil core . . . VN III 1

Aus dem früheren Gegensatz ist ein Mit-Euch, ist Gemeinschaft geworden und gerade diese ist nur möglich in einem über den einzelnen hinaus anerkannten Werte.

Auch der Ton, der in dieser einleitenden Strophe angeschlagen wird, zeigt die Wandlung. Er ist befreit von allem früheren Pathos der Selbstübersteigerung:

> Ma tratterò del suo stato gentile
> a respetto di lei leggeramente,
> donne e donzelle amorose con vui. 11 ff

Alles tönt gelöst wie die Rhythmen eines Tanzliedes; im Reim klingen «gentile» und «leggeramente» nach, um hörbar zu werden in den flüssigen, mit den weichen o abwechselnden Konsonanten des folgenden Verses. Diese Heiterkeit bekommt darauf Gestalt im Lichte des nun folgenden Sphärenbildes:

Angelo clama in divino intelletto
e dice: «Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l' atto che procede
d' un anima che 'nfin qua su risplende.»
Lo cielo, che non have altro difetto
che d' aver lei, al suo segnor la chiede,
e ciascun santo ne grida merzede.
Sola Pietà nostra parte difende,
che parla Dio, che di madonna intende:
«Diletti miei, or sofferite in pace
che vostra spene sia quanto me piace
là 'v' è alcun che perder lei s' attende,
e che dirà ne lo inferno: ‚O mal nati,
io vidi la speranza de' beati.'» 15 ff

Dieses Teilsonett ist das lyrisch reinste Gedicht von Dantes Jugendwerk. Indem es in sich selber vollendet kreist und ganz vom Dichter losgelöst ist, zeigt es, wie sehr jene Befreiung zur dichterischen Substanz selber geworden ist.

Eine Szene im Himmel ist dargestellt, aber nicht in einem geformten Bilde, wie es später die Struktur des Paradiso gestaltet: Wir sehen nicht, wir hören — clama, dice, parla, grida, heisst es —, die ganze Schönheit liegt im Musikalischen, man möchte sagen in der Stimmführung. Zunächst ertönt ganz unvermittelt die Stimme eines Engels, woraus überhaupt erst eine räumliche Vorstellung entsteht zwischen «nel mondo» und «qua su». Diese Stimme wird darauf gesteigert: der Chor aller Heiligen nimmt ihr Thema auf, der ganze Himmel tönt davon. Mit dem Motiv der Pietà löst sich daraus nun wieder eine Solostimme heraus. Auch mit dieser wird die Vorstellung deutlicher, indem das «nostra parte», das Irdische einbeziehend, die Himmelsszene in die Situation des ganzen Liedes hineinstellt. Damit ist nun ein Dialog ent-

tanden, der in die unbeschwerte Einheit des Anfangs Spannung hereinträgt. Aber auch diese Stimme wird darauf intensiviert: Gott selber führt das Thema der Pietà zu Ende. n diesem Augenblick nehmen alle Dinge Gestalt an. Was ingangs eine abstrakte Kraft war «in *divino intelletto*» der eine blosse Gebärde, die Bewegung einer Seele maraviglia ne *l' atto che procede / d' un anima* che nfin qua su risplende» wird nun konkret «*Dio,* che di *nadonna intende*» und auch der Dichter ist nun einbezogen mit seinem ganz persönlichen Wissen als «alcun che erder lei s' attende».

So geht durch das ganze Sonett eine stufenweise Steigerung, bis in den Endversen Zeit und Raum sich ausweiten, ie Zukunft einbezogen, der Himmel durch die Hölle ergänzt wird:

e che *dirà* ne lo *inferno:* «O mal nati,
io vidi la speranza de' beati.» 27 f

Ob diese licht getönte Himmelsszene schon die Vision der *Divina Commedia* vorwegnimmt oder ob die Sendung in die Hölle hier als rein künstlerische Kontrastvorstellung zu werden ist (die sich in dem gegensätzlichen Reim von «mal nati» und «beati» verraten würde), soll hier noch nicht entschieden werden. Für die Canzonen der *Vita Nuova* wenigstens ist sie der «Prolog im Himmel». Von ihm her können sie alle erst begriffen werden, auf ihn weisen sie immer wieder zurück. Im Grossen wird sich eine solche Linie in der Commedia wiederfinden, wo der zweite Gesang das Ganze ins Jenseits gründet; im Kleinen ist sie in jeder einzelnen Strophe von Francescos *Cantico delle creature:*

Laudato sii, mio signor, / per suor acqua.
(Höhe) (Tiefe)

ie zeichnet das Bild des mittelalterlichen Grundgefühls, für as alles Leben im Jenseits beginnt; sie weist auf die in der Höhe begründete Hierarchie.

Innerhalb der *Vita Nuova* indessen bedeutet dies im tiefen Sinne Umkehr. Denn bis zu diesem Sonett ist alle Dichtung Dantes direkt und irdisch, ohne die Zusammenschau des

Lebens, ohne die Beziehung zum Ursprung. Dies ist gleic sam zur Formel geworden in zwei Versen der zweiten *Ca zone del rimpianto:*

> Ricordando la gio' *del dolce viso,*
> a che niente par *lo paradiso.* Rime LXVIII

Eine Dichtung, in der «dolce viso» in Gegensatz tritt zu «p radiso» und dieses ausschliesst, greift nicht in die Problem tik jener Zeit hinein; sie ist nur episodisch, nur schönes Spi Denn es ist der Realismus der aufblühenden italienischr Städte jener Epoche, dass sie darum ringen, den Gegensa zwischen der Liebe zu Gott und der Liebe zum Leben überwinden. Sie fordern die Versöhnung des Herzens m dem Wissen, das zugleich auch Gewissen ist. In dieser zw ten Strophe aber hat Dante den Gegensatz dichterisch übe wunden. Die Einheit der Liebe [1], die mutige Grunderkenn nis der Dichtung jener Zeit, ist ihm zum Erlebnis gewordo

Nach diesem Umweg über die Höhe wird nun Beatri endlich auf Erden erscheinen:

> Madonna è disiata in sommo cielo:
> or voi di sua virtù farvi savere.
> Dico, qual vuol gentil donna parere
> vada con lei, che quando va per via,
> gitta nei cor villani Amore un gelo,
> per che onne lor pensero agghiaccia e pere. 29

Seltsam zögernd tönen diese ersten Verse, wie gestaut dur die wiederholte Themastellung — or voi farvi savere Dico . . . — Es ist als deutete Dante stockend an Beatri Wesen herum, und wieder offenbart sich darin das Gefü für ihre Distanz. Wieder erscheint auch Beatrice in eine objektiven Zusammenhang, in ihrer Beziehung zu den G fährtinnen. Die Begründung dieser Beziehung (vgl. ob Vers 32—34) ist dem allgemeinen Gedankenkreis des do

---

[1] Vgl. hierzu das von Natalino Sapegno (in *Storia della letterat d'Italia, Il Trecento,* Milano 1934, p. 14) zum dolce stil novo Gesag «infine e sopprattutto, s'intuisce la *fondamentale identità* del sentime d'amore in tutti i suoi gradi e s'istituiscono rapporti più o meno co sapevoli, fra la passione umana e terrena e la charitas rivolta a Dio.»

Stil nuovo entnommen [1]; eines indessen ist hier neu: während in der provenzalischen und zeitgenössischen Literatur die Geliebte immer im Gegensatz zu den anderen Frauen erscheint:

Cotanto d' umiltà donna mi pare
che ciascun' altra invèr di lei chiam' ira.

so Cavalcanti (Ed. Benedetto p. 28); und Guinizelli (ib. p. 15):

Ché 'l vostro viso dà sì gran lumera
che non è donna ch' aggia in se beltate
ch' a voi davanti non s' oscuri in cera.

So ist hier alles durch das Erlebnis der Gemeinschaft hindurch gesehen: So umfassend ist Beatrices Adel, dass er auf alle ihre Gefährtinnen überströmt. Aber die Beziehung ist noch weiter geworden; gleichsam am entgegengesetzten Pol der früheren Dichtung, wie sie sich beispielsweise im Beginn der ersten *Canzone del rimpianto* offenbart:

E *m'* increse di *me* si duramente Rime LXVII 1

heisst es nun umfassend «*qual* soffrisse», 35; «*alcun* che sia» 37; «*chi* l' ha parlato» 42: für alle Menschen ist Beatrice schicksalbestimmend geworden, schöpferisch durch ihr bloses Dasein; wer auch immer ihr begegnet, in dem tritt das innerste Prinzip in seiner ganzen Reinheit zutage:

e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria. 35 f

In diesem letzten Vers mit seiner Tronca-Cäsur, die keinen Zwischenraum lässt, spiegelt sich schon das absolute Wertgefühl des Dichters, das später die Welt unerbittlich in Himmel und Hölle scheiden wird; und so zeigt sich in dieser Strophe immer wieder über die Konvention des dolce stil novo hinaus Dantes persönliche Prägung.

---

[1] Guinizelli sagt in einem Lobsonett:

Passa per via adorna e sì gentile...
e non si pò appressar omo ch' è vile

Und Cavalcanti:

Non è la sua beltate canosciuta
da gente vile...

(Beide Zitate sind entnommen aus *Rimatori del Dolce Stil Novo*, a cura di Luigi di Benedetto, Bari 1939, p. 17 bzw. 40.)

Erst auf diese Schau in der Beziehung folgt nun die direkte Schau:

> Dice di lei Amor: «Cosa mortale
> come esser pò sì adorna e sì pura?»
> Poi la reguarda, e fra se stesso giura
> che Dio ne 'ntenda di far cosa nova. 43 ff

Amor spielt als traditionelle Allegorie in alle Dichtung jener Zeit hinein, und kaum wird jemand einmal seine ganze Bedeutungsvielfältigkeit entwirren. In diesen Versen tritt indessen eine ganz persönliche Mission plötzlich zutage; hier dient auch er der Objektivierung. Indem er Beatrice für den Dichter betrachtet, verkörpert er eine der Zwischenstufen in der grossen Distanz, so wie es am Ende der Canzone wörtlich gesagt ist:

> *Tu* (Dantes Canzone) troverai *Amor* con esso *lei;*
> raccomanda*mi* a *lui* come tu dei. 69 f

was das Schema ergibt: Dante → Canzone → Amor → Beatrice. So erscheint die Florentinerin erst nach vielen Strahlenbrechungen, und noch jetzt, da sie endlich vor uns stehen sollte («poi la reguarda»), sehen wir denn auch nicht mehr geformte Züge, sondern erhaschen nur einen Farbeindruck:

> Color di perle ha quasi, in forma quale
> convene a donna aver, non for misura. 47 f

Nichts wie das Bild der Perle könnte das unantastbar Zerbrechliche dieser Welt treffender charakterisieren; und so zieht sich denn auch schon wieder der Schleier davor, die Bewegung führt zurück zur Beziehung. Diese ist auch hier noch gezeigt in Bildern des «neuen Stils», in denen die Lichtmetaphysik des Platonismus und die averroistische Vorstellung der in die Seele eindringenden Intelligenzen durchklingen:

> De li occhi suoi, come ch' ella li mova,
> escono spiriti d' amore inflammati,
> che feron li occhi a qual che allor la guati,
> e passan sì che 'l cor ciascun retrova. 51 ff

Vergleicht man diese Verse wieder mit entsprechenden der Zeitliteratur [1], so zeigt sich, dass Dante hier nicht mehr ins Persönliche vorstösst, wie im vorausgehenden Teilsonett. Hier bleibt er im Zeitstil und seiner Ueberbildhaftigkeit gefangen, und diese Befangenheit lässt sich denn auch deutlich am Aufbau der ganzen Strophe ablesen. Schon in den vier ersten Versen (vgl. oben 43 ff) wird das Fehlen der organischen Linie fühlbar: zuerst spricht Amor von Beatrices Schönheit, um sie erst darauf zu betrachten, und gerade dieser direkten Schau antwortet ein abstrakter Satz. Unvermittelt ist der darauf folgende Perlenvergleich (vgl. oben 47 f) aus dem Zusammenhang mit Amor herausgerissen und wieder von abstrakten Sätzen gefolgt, denen zudem jede syntaktische Verbundenheit fehlt:

> ella è quanto de ben pò far natura;
> per essemplo di lei bieltà si prova. 49 f

An diese Verse reiht sich das Bild des neuen Stils (vgl. oben 51 ff), das seine Zufälligkeit darin verrät, dass es von einer verwässernden Variation noch einmal aufgenommen und hinausgezogen wird:

> voi le vedete Amor pinto nel viso,
> la 've non pote alcun mirarla fiso. 54 f

So fehlt dieser Strophe alle innere Struktur, was gerade im Gegensatz zur straff gefassten Sonettstruktur um so intensiver zutage tritt; der Ausdruck ist gequält und der Commiato, der den leichten Ton des Eingangssonettes wieder aufnimmt, tönt wie ein Aufatmen:

> Or t' ammonisco, perch' io t' ho allevata
> per figliola d' Amor giovane e piana. 59 f

---

[1] Vgl. Cavalcanti:

> Per gli occhi fere un spirito sottile
> che fa in la mente spirito destare. (o. c. p. 39)
> Esce de li occhi suoi, che me ne ardo,
> un gentiletto spirito d' amore. (o. c. p. 43)

und Lapo Gianni:

> Dentr' al tuo cor si mosse un spiritello;
> escì per li occhi e vennem' a ferire. (o. c. p. 65)

Ueberschaut man noch einmal die Bewegung dieses gan zen Liedes, so zeigt sich folgendes: Eine absolut gelöste, le bendige Form ist in dem Sphärenbilde des Anfangs verwirk licht, das von einer solchen organischen Logik ist, dass di Himmelsstimmen zur Fuge werden. Dies indessen wird vo keiner der folgenden Strophen mehr erreicht; immer meh kompliziert sich die Linie, immer weniger sind die konven tionellen Bilder persönlich aufgelockert. In der Ferne als ist Darstellung, je näher und enger sich der Kreis zieht, un so mehr verliert sich die Form. Und Beatrice selber, durc viele Schleier hindurch gesehen, verflüchtigt sich ins farblo Allgemeine: sie wird zur Allegorie.

Per essemplo di lei bieltà si prova 50

heisst es von ihr. Damit ist sie ein blosses Zeichen geworde für ein Urphänomen, die Schönheit an sich; und noch ihr Augen leben nur soweit als sie Durchbruch sind zu einen geistigen Reich:

De li occhi suoi, come ch' ella li mova,
escono spiriti d' amore inflammati. 51 f

Sie erscheint so, wie der alte Goethe die Welt sah:

Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis.

Dies mag indessen einem Guido Cavalcanti entsprechen, des sen Herz kaum je durchstösst in die wirkliche Welt, sonder auf sich selber zurückfällt in dem Stichwort «morte». Fü seine Geliebte ist es denn auch höchstes Lob, nicht meh in Worten darstellbar zu sein:

Di questa donna non si può contare;
ché di tante bellezze adorna vene
che mente di quaggiù no la sostene,
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro.
Ed. Benedetto p. 31

Und auch Guinizelli gibt sich schliesslich zufrieden mit den Vergleich. Für Dante aber ist die Allegorie nicht das We sentliche. Hier heisst es von Amor «poi la reguarda», auch wenn diese Schau darauf nicht gelingt; und später werde ihm im ersten Gesang der Hölle die allegorischen Gestalte seiner Commedia begegnen: auf dem falschen Wege, im

jenseits. Auf der Jenseitsreise jedoch ist alles Symbol und damit alles wirklich.

Warum also verfällt Dante hier im Augenblick, wo er Beatrice darstellen will, der Allegorie? Ist es weil diese Zeit überhaupt noch nicht eine wirkliche menschliche Gestalt erschaffen kann? Dies wird zweifellos als Ursache mitspielen; aber was war hier alles noch nicht, das Dante darauf aus sich selber gestaltet hatte! Gab es doch auch in der Malerei Giottos, der in vielem Dante ähnlich ist, die Madonna, die die Züge einer Frau aus dem Volke trug. Und hatte doch die junge italienische Sprache Jacopone da Todi die Möglichkeit gegeben zu einer geradezu naturalistischen Darstellung der Wirklichkeit. Oder ist es dass Beatrice für Dante eine blosse Idee geworden war, «un corpo dal quale il poeta aveva già *astratto* soltanto la forma esterna di bellezza e l'intimo sentimento d'amore» wie Zonta [1] sagt. Wenn dem ganz so wäre, dann bliebe der leidenschaftliche Ausdruck des Schmerzes über Beatrices Tod in der dritten Canzone völlig unerklärt. Es wird sich also noch ein anderer Grund zeigen müssen. Um aber vital zu sein, muss dieser im Wesen von Dantes Dichten selber liegen, und sich daher auch bei der Betrachtung der folgenden Canzonen deutlicher erhellen. Hier sei nur noch dies festgehalten: Was weiterlebt und in diese folgenden Canzonen hinüberwächst, sind nicht die Versuche, Beatrice darzustellen, sondern gerade jenes rein visionäre Jenseitsbild. In ihm ist schon eine leise Ahnung von Beatrices Tod, und wenn auch das

là 'v' è alcun che perder lei s' attende 26

noch ganz unaktualisiert dasteht, so ist es doch intensiv genug, um in einem Augenblick des Fieberwahns eine weite Vision zu schaffen. Und diese ist die T r a u m c a n z o n e.

Wieder gibt schon die erste Strophe die Grundstimmung des ganzen Liedes an. In der dritten Zeile ist «morte» genannt, worauf «pianger forte» und «sconforte» reimen; und in einem schweren Rhythmus heisst es:

Si mosse con paura a pianger forte 6

[1] *Giorn. Stor. Lett. Ital.*, Suppl. 19—21, 1921, p. 105.

Wieder steht auch das gleiche Wort am Anfang: «donn aber nun sind die Frauen hereinbezogen in ein ganz k kretes Geschehen:

> E altre donne, che si fuoro accorte
> di me per quella che meco piangia,
> fecer lei partir via,
> e appressarsi per farmi sentire. 7 ff

Alles hier ist örtlich und kausal fixiert, mit einer Genau keit, die phantasielos scheinen müsste, würde sie nicht h weisen auf die Geschlossenheit des mittelalterlichen W bildes, in der alles seinen Ort und seinen Grund hat, u würde es nicht lebendig werden im Kontrast zu den späte Strophen.

Aus dieser Situation heraus geschieht etwas Bedeutum volles: der kranke Dichter erwacht aus seinem Fieberwa und nennt den Namen Beatrices; aber seine Stimme ist v Weinen zerbrochen, und dieser Bruch wird hörbar in ei steil abbrechenden Vershälfte:

> Era la voce mia sì dolorosa
> *e rotta sì* da l' angoscia del pianto,
> ch' io solo intesi il nome nel mio core. 15 ff

Es bleibt im Innern — nel mio core. Viele mittelalterli Geschichten erzählen davon, wie das Wunder erlischt, we der Name der Geliebten verraten worden ist. So schein auch hier, als könne diese innerste Beziehung zu Beatrice ihrer Reinheit nur lebendig bleiben, wenn der Ruf der du die Aussenwelt geht, der Ruf der äusseren Beziehung, v halten ist. Wie stark Dante erschüttert ist über den bein begangenen Verrat, zeigt sich denn auch in der Eindringli keit der unmittelbar folgenden Verse:

> e con *tutta* la vista *vergognosa*
> ch' era nel viso mio giunto *cotanto*
> mi fece verso lor volgere Amore. 18 ff

Mit diesem Motiv des nur im eigenen Herzen vernommen Namens ist das Geschehen aus der äusseren Welt in eine nere verlegt, die Brücke zum Eigentlichen, der Traumerz lung, geschlagen. Dante denkt an die Vergänglichkeit sei

Lebens, und wie alles intensiviert sich ihm auch dieser Gedanke im «Du»:

Mentr' io pensava la mia frale vita,
e vedea 'l suo durar com' è leggiero,
piansemi Amor nel core, ove dimora;
per che l' anima mia fu sì smarrita,
che sospirando dicea nel pensero:
«Ben converrà che la mia donna mora.» 29 ff

Dieser letzte Vers ist wunderbar herausgehoben durch die direkte Rede und den Hauptsatz, gegenüber dem nur im Nebensatz stehenden Gedanken an den eigenen Tod («*mentr'* io pensava . . .»). In ihm biegt denn auch das ganze innere Geschehen um. Gerade aus ihm strömt es unmittelbar hinüber in die rein visionären Angstgesichte dieser Canzone, dem:

imaginando,
di caunoscenza e di verità fora. 39 f

des folgenden Satzes. Und doch enthält jener Vers den logischsten Satz, den man sich denken kann, ganz rein gedacht und noch kein bildhaftes Element aufweisend, wie er denn auch eingeleitet wurde durch das «dicea nel *pensero*».

Dieses Prinzip des Bildes, das sich allein aus dem Gedanken entwickelt, zeigt sich in den einzelnen Elementen immer wieder. Es ist sogar zum Schema geworden in den schon zitierten Versen:

Mentr' io *pensava* la mia frale vita,
e *vedea* 'l suo durar com' è leggiero. 29 f

Ganz unmittelbar und wörtlich steigt hier das «vedere» aus dem «pensare», und während dieses eine bloss konstatierende Funktion hat, so folgt nun jenem sogleich eine rein bildhafte Konstruktion: das Dauern selber ist gesehen als zerbrechlicher Gegenstand. Schon im nächsten Satz ist ein weiteres Beispiel:

e furon sì smagati
li spirti miei, che ciascun giva errando. 37 f

Das rein abstrakt charakterisierte Sein — *furon* smagati — aktualisiert sich zum Bilde, die gedachte Eigenschaft zum vorgestellten Akt. Aehnlich war schon der nur messende Reimgegensatz von «altamente» und «vile» in der ersten

Canzone, 9 f, zum Bilde geworden, das sich vom Himmel zu Hölle ausweitete. Und so entsteht endlich auch hier die Vision der toten Beatrice, die den Angstbildern folgen wird aus einem Vers, der nur Gedachtes ausdrückt und sich wieder durch die direkte Rede charakterisiert:

> dicendomi: «Che fai? non sai novella?
> *morta è la donna tua, ch' era sì bella.*» 55 f

Im Innern also beginnen Dantes Bilder, «nel pensero», und wachsen von dort in einer geraden Linie in die Sichtbarkeit. —

Die Angstvorstellungen nun, die aus jenem

> Ben converrà che la mia donna mora 34

kommen, steigern sich zu einer mächtigen Intensität. Die Wörter der Desorientation — smarrimento, smagati, errando ... — verdichten sich zu einem impressionistisch unfixierten Gesichte:

> Visi di donne m' apparver crucciati
> che mi dicean pur: «Morra' ti, morra' ti.» 41 f

Nur die Gesichter von Frauen tauchen auf, nur ein Wort wird ihm zugeschrieen; und es spiegelt in seiner erregten Wiederholung und der Elision der Verbformen das hastige Gesteigerte der Bewegung.

Diese zieht sich auch durch das nächste Teilsonett:

> ed esser mi parea non so in qual loco,
> e veder donne andar per via disciolte,
> qual lagrimando, e qual traendo guai,
> che di tristizia saettavan foco. 45 ff

Das Reimwort «disciolte» wird bildhaft im Hin und Her des ihm folgenden Verses; die Desorientation geht weiter; es ist als ob die ganze Welt ins Wanken geraten sei. Aber nicht irgendeine Welt, sondern gerade jene, in der jedes Ding seinen Ort und seine Ursache hat, wie es uns in der Eingangsstrophe gezeigt worden war. Die Parallelität zu dieser ist denn auch nicht nur inhaltlich gegeben, durch das Motiv der gehenden Frauen, wir finden sie auch syntaktisch ausgedrückt. Dem

> qual lagrimando, e qual traendo guai, 47

entsprach dort:

Qual dicea: «Non dormire»,
e qual dicea: «Perché sì ti sconforte?» 11 f

leich ist die Nebeneinanderstellung «qual e qual», alles an-
ere ist entgegengesetzt: der dumpfe, wortlose Schmerz der
raumfrauen, gegenüber dem tröstenden Sagen der wirkli-
ien (qual dicea) — das in einem Vers Zusammengedrängte,
eben dem spannungslosen Sich-Ausbreiten über zwei Verse;
e schroffe Tronca-Cäsur, der männliche Reim, gegenüber
en beiden weiblich ausklingenden Versen der ersten Strophe.
o wird im Kontrast zu jenem Anfang alles wunderbar in-
nsiviert; das Unheimliche des nicht motivierten Schmerzes
nd des richtungslosen Vorbeigespensterns der Frauen, gegen-
ber dem:

veggendo li occhi miei pien di pietate,
e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte. 4 ff

as die Ursache des Weinens gibt, und des

fecer lei partir via,
e appressarsi per farmi sentire. 9 f

as dem Kommen und Gehen ein Ziel setzt; die Tragik des
irgendwoseins:

ed esser mi parea non so in qual loco 45

egenüber dem im Raume fixierten Anfangsgeschehen.
Und die Welt i s t auch ins Wanken gekommen. Die Auf-
ösung ergreift endlich den Kosmos in einer apokalyptischen
ision: Der Himmel wird dunkel. Die Vögel fallen. Die Erde
ebt. In einer einzigen Linie sinkt die Bewegung von Sonne
nd Stern zur Luft und zur Erde (49—54), bis endlich aus
er Vernichtung ein ganz klarer Vers sich herausschält, der
n allem Geschehen den Schlüssel gibt:

morta è la donna tua, ch' era si bella 56

Hier, am tiefsten Punkt der Bewegung geschieht nun aber
uch die Wendung. Sie ist angedeutet in der Linie dieses so
einen Verses, der von «morta» zu «bella» führt. Dem Fal-
en folgt nun das Steigen; dem desorientierten das gerichtete,
n den Raum gestellte Geschehen:

Li angeli che tornavan *suso in cielo,*
e una nuvoletta avean *davanti,*
dopo la qual gridavan tutti: Osanna. 59 ff

Durch dieses transzendentale Bild der zum Himmel sch
benden Engel wird die Mittelcanzone noch steiler als
beiden sie umgebenden. Dort ist das Paradies hereingenc
men in statischem Bilde, hier bleibt es jenseits, nur die Ri
tung ist da, alles ist unabsehbarer und dadurch gleichs
unendlicher. —

Wieder werden wir nun nach dem Umweg über das Tra
zendentale zu Beatrice geführt:

Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;
e quand' io l' avea scorta,
vedea che donne la covrian d' un velo;
ed avea seco umilità verace,
che parea che dicesse: «Io sono in pace.» 65 ff

Dieses Bild des Schleiers, der über sie gebreitet wird, ist v
das Symbol von Beatrices Wesen, das hier immer wieder u
sagbar und entrückt bleibt. Wie das innere Spiegelbild z
steilen Vision der Himmelfahrt ist ihr Dasein in der «umil
verace», die noch in den folgenden Versen wiederholt nac
hallt. In der tiefen Entspanntheit dieser Schau ist nun au
der Tod, das Grundmotiv des ganzen Liedes, verwandelt u
verklärt. Von ihm, der vorher von den erzürnten Fraue
masken dem Dichter zugeschrieen worden war, kann es n
heissen:

«Morte, assai dolce ti tegno;
tu dei omai esser cosa gentile,
poi che tu se' ne la mia donna stata.» 73 ff

bis endlich ganz absolut dasteht:

Poi mi partia, *consumato ogne duolo.* 80

Dieser Vers ist erstaunlich; denn damit werden Schmerz u
Weinen, mit denen doch Dante gemäss den Anfangsvers
erwacht sein soll, mit einem Male verleugnet. Anfang u
Ende des Liedes stimmen nicht mehr überein, obschon s
dem Geschehen nach zeitlich genau zusammenfallen. W

so ist geschehen? Der Text sagt es ganz wörtlich: das Ge-
hl ist aufgebraucht. Anderseits hat uns die Canzone selber
zeigt, wie intensiv Dante sich von seinem Dichten hat mit-
issen lassen zu jenen Bildern, die sich gleichsam eines aus
m andern entrollen. Nun ist aber alles lebendig Bildhafte
rwandelte Seelenkraft, und so kann dieses «consumato ogne
olo» nur bedeuten, dass der verzweifelte Schmerz des An-
ngs von der Vision aufgezehrt worden ist. Jetzt sehen wir
ch, dass seit dem Beginn der Traumvision tatsächlich kein
nziges Gefühlsmoment mehr durchbricht. Nicht einmal
ch dem Schicksalsspruch, der Dantes ganzes Leben in
age stellt, ist Raum für einen Schrei. Das Weinen schwingt
ir im Hintergrunde mit, nur als Apposition zur eigentlichen
andlung, nur in einem einzigen Vers:

«morta è la donna tua, ch' era sì bella.»
Levava li occhi miei *bagnati in pianti.* 56 f

d schon geht alles wieder auf in der Vision.

Alles geht auf, im weitesten Sinne des Wortes, als wunder-
res Beispiel einer Läuterung durch das künstlerische Schaf-
n. Damit ist in diesen Strophen die unmittelbar hingewor-
ne «passione» von Dantes frühester Epoche und das oft in
er Bewusstheit befangene, dem dolce stil nuovo verhaftete
ichten der vorangegangenen Canzone gleicherweise über-
unden. Hier ist reine Darstellung, in die sich die ganze
chterische Kraft verwandelt. Für ein paar Augenblicke ist
e Absolutheit der Commedia erreicht, in der uns das per-
nliche Gefühl in Gebärde und Landschaft resorbiert ent-
egentreten wird.

Von dieser Verwirklichung her wird sich nun wieder die
rage nach dem Wesen von Dantes Dichten stellen. Wir ha-
en ihm aus nächster Nähe zugeschaut in der Bildgestaltung,
ie, immer einem gleichen Gesetze gehorchend, aus einem
meren abstrakten Wissen zur geschauten konkreten Form
urde (pensare — vedere). Unmittelbar aus dem Innern
ächst demnach Dantes Bild, und nichts kommt ihm von
ussen zu Hilfe. Es beschreibt nicht, es stellt dar. Wir fin-
en in den drei Canzonen keinen einzigen Ausdruck, der auf

Vergleich oder Gleichen hindeuten würde («come, somigl aver sembianza di . . .»). Noch aus der Beatrice charakte sierenden Perlenmetapher, der das vergleichende Element nahe liegen würde, ist dieses ausgeschaltet:

color *di* perle ha quasi . . . I 47

und das Bild der Engel ist sozusagen noch einmal visio verklärt:

e vedea, *che parean pioggia di manna,*
li angeli che tornavan suso in cielo II 58 f

Das von innen Geschaute ist so sehr das Eine, dass es in k ner Weise Bestätigung sucht in der äusseren Welt. Das P sönliche einer solchen Schau wird wohl am deutlichsten Gegensatz zu Guinizellis Schulgedicht des neuen Stils,

Al cor gentil ripara sempre Amore
com' a la selva augello in la verdura.
Ed. Benedetto p. 7

das gerade dadurch lebt, dass es alles Innere durch den V gleich in der Aussenwelt verankert.

Dieses Prinzip zeigt sich nun überall bestätigt. Die B schreibung des tatsächlichen Geschehens am Anfang d zweiten Canzone, das Kommen und Gehen der barmherzig Frauen, ist ohne Spannung und Rhythmus; im Augenbli aber, wo die Schilderung der inneren Vision einsetzt, wi alles Ereignis: Der Rhythmus treibt vorwärts, die dichter schen Bilder drängen sich. So muss auch, bevor die Himme fahrt als reine Imagination hinaufwachsen kann, die gan äussere Welt apokalyptisch desorganisiert werden.

Von hier aus verstehen wir nun das ganz Form geworde Himmelsbild der ersten Canzone, gegenüber der unbeholf nen Schilderung Beatrices: Das rein Imaginäre kann Dan wohl dichten, wie aber sollte er sie darstellen können, die i s t , der er überall begegnet, in den Häusern der Florentin Gesellschaft, umgeben von ihren Freundinnen, mit denen s ihn höhnt? Mit ihrer Tatsächlichkeit steht sie seinem Dic ten im Wege.

Von hier aus verstehen wir auch, weshalb die Canzone, d einen Traum darstellt, die Mitte der *Vita Nuova* ist, so w

ıch einmal die Mitte der *Divina Commedia* erfüllt sein wird om Traum — das *Purgatorio,* das lyrischste, am meisten em Seelischen zugehörende der drei Reiche. — Nichts von er zerstückten, nie genügenden äusseren Realität stellt sich er der Einbildungskraft in den Weg. Diese steigt in einer anz ungebrochenen Linie zur Höhe, Symbol geworden im ilde der Himmelfahrt, in welchem Schauen und Fühlen zur inheit geworden sind. Es ist das einzige Mal innerhalb die- r Canzonen und deshalb ist die Traumcanzone die steilste on allen. Wie der mittlere Stein eines gotischen Bogens steht e in der Struktur der Jugenddichtung. Nach ihr wird die inheit wieder zerschlagen, es bricht die äussere Realität ieder herein, das zur Tatsache gewordene Sterben Beatrices.

Beatrice ist tot, als wäre die Traumvision eine prophetiche gewesen, und Dante singt seine Todescanzone. iese entspricht strukturell von Strophe zu Strophe der Lobanzone, nur ihr Ton ist anders, gleichsam eine Oktave tiefer nd auf Moll gestimmt. Statt jener fröhlichen Apostrophe:

donne e donzelle amorose con vui I 13

eisst es nun gedämpft:

donne gentili, volentier con vui III 9

nd statt «isfogar la mente» (I 4) steht nun an der entsprehenden Stelle das «sfogar lo dolore» (III 4).

Wieder folgt auf die Eingangsstrophe die Vision im Himhel. Sie entsteht aus dem selben Vorwand, aber das Bild ist nders: der «Prolog» ist aktualisiert; direkt und gegenwärtig eisst es nun:

Ita n' *è* Beatrice in l' alto cielo . . . 15
e *sta* con loro e voi, donne, *ha* lassate 17

nd der Weg ins Jenseits ist als wirkliche Bewegung geehen:

e fella di qua giù a sè venire 26

während es in der ersten Canzone noch rein seiend heisst:

e che *dirà ne lo inferno:* «O mal nati . . .» I 27

Daraus wird eine ganz neue Intensität. Schon in den Reimvörtern, die von «l' alto cielo», «gran benignitate», «tanta

vertute», «etterno sire», «tanta salute», bis zu dem bitter «vita noiosa» gehen, wird sie fühlbar. Kein Vers der en sprechenden früheren Strophe klingt aus in einer derartig Steigerung. Das dort vorkommende «lo cielo» wird hier «gli cieli», das «Sire» zu «etterno sire», und das Bild d Hinaufleuchtens:

d' un anima *qu' infin qua sù risplende* I 18

wird zum durchdringenden:

Passò li cieli con tanta vertute III 22

Damit ist die Vorstellung plastisch geworden und das Pl stische zeigt sich auch im Satzbau: die Sprache ist beschwe und zugleich durchgliedert durch syntaktische Verknüpfu gen und Entgegensetzungen. Das Satzfragment Vers 18—2 gibt folgendes Bild der Zusammenhänge:

no la ci tolse qualità di gelo
nè di calore, *come* l'altre face,
ma solo fue sua gran benignitate;
chè luce de la sua umilitate
passò li cieli con *tanta* vertute,
che fè maravigliar l'etterno sire,
sì che dolce disire... 18 ff

An den Spannungen einer solchen Syntax wird die Verwand lung sichtbar. War jenes erste transzendentale Bild erst w mit Pastell skizziert, so ist es jetzt gleichsam eingegraben Die Linien sind durchgebildet, das Geschehen ist verbunde nach Ursache und Wirkung, die Bewegung nach Ausgangs punkt und Ziel («e fella *di qua giù a sè* venire» 26).

Wieder wie in der ersten Canzone folgt der Jenseitsvisio des zweiten Teilsonettes die Erde und wieder zeigt sich da stufenweise Hinführen zu Beatrice. Daher erscheint auch hie zunächst die Beziehung der Welt zu der hohen Frau — wie der als Vorstellung einer absoluten Wertscheidung:

Chi no la piange, quando ne ragiona,
core ha di pietra sì malvagio e vile,
ch' entrar no i puote spirito benegno. 32 ff

Damit sind wir erneut im Bereich des dolce stil nuovo; abe es ist nur noch sein Denken übernommen, der Begriff de

or villan», Gegensatz zum «cor gentil», die Vorstellung
r nur in den guten Stoff einwirkenden, aktualisierenden
äfte. Das Bild selber ist einfach geworden und hat eine
ene, aus der Situation erwachsene Härte. Wieder ist auch
; Ueberpersönliche ausgedrückt in wiederholtem verall-
neinerndem «chi» (32, 41). Und so wie damals, «In vita
madonna Beatrice», nach der Beziehung zur Welt der
ck sich konzentrierte auf die Frau an sich, wird auch in
sem vierten Teilsonett der Kreis enger. Aber nun wird
nor in der Stufenreihe übersprungen. Plötzlich gibt es kei-
n Betrachter mehr und keine Schau; der Dichter selber
t in der Mitte, auf den das Geschehen von allen Seiten
einbricht:

E quando l 'maginar mi ven ben fiso,
giugnemi tanta pena d' ogne parte,
ch' io mi riscuoto per dolor ch' i' sento. 49 ff

s all dieser Bedrängnis löst sich endlich ein Schrei:

Poscia piangendo, sol nel mio lamento
chiamo Beatrice, e dico: «Or sei tu morta?» 54 f

e die sorgfältig erbauten Schranken sind mit einem Male
chbrochen: Dante hat Beatrice ganz direkt angerufen.
ch die erste Canzone hatte für einen Augenblick sich Bea-
e genähert, dann aber sogleich wieder wie erschrocken
ihr weggeführt und ein unpersönliches, unbeschwertes
mmiato» folgen lassen. Mit diesem Anruf aber ist die
e so direkt und intensiv, dass die Bewegung unmöglich
leich wieder ins Unpersönliche zurückführen könnte: Hier
ernt sich plötzlich die Struktur der Todescanzone von der
canzone und schiebt vor der Endstrophe noch ein ganzes
lsonett ein; der Rahmen ist durchbrochen. —
Nun zeigt es sich aber, dass ein solcher Durchbruch schon
eder einzelnen Strophe geschah. In der ersten ist er erst
thmisch angedeutet, wenn im Augenblick, wo konkret der
l Beatrices gesagt wird, plötzlich Versübergriff und Dop-
kzent stehen, die das Gleichmass der Anfangsverse stören:

e dicerò di lei piangendo, *pui*
che si n' è gita in ciel subitamente,
e ha lasciato Am*or* *me*co dolente. 12 ff

Das zweite Teilsonett setzt ein mit einer ganz neuen E
monie. Einem unantastbar reinen Bild, das in seiner Ein
an die Gestalten Fra Angelicos erinnert:

Ita n' è Beatrice in l' alto cielo,
nel reame ove li angeli hanno pace. 15 f

folgt die ebenso verklärende Begründung von Beatrices S
ben: «So gut war sie, dass Gott Sehnsucht nach ihr hatte

che fè maraviglar l' etterno sire,
sì che dolce disire
lo giunse di chiamar tanta salute. 23 ff

Aber auch diese Harmonie wird plötzlich durchbrochen. D
nachdem so der Tod motiviert ist, der Satz inhaltlich
syntaktisch zu Ende wäre, wird noch eine neue Ursache
solut unvermittelt angehängt:

e fella di qua giù a se venire,
perchè vedea ch' esta vita noiosa
non era degna di sì gentil cosa. 26 ff

Auch die Syntax ist gestört, indem was vorher Objekt
(«etterno sire») zum Subjekt wird, ohne genannt zu wer
So drängt das schwere, traurige «vita noiosa» die Klage
gen das Leben, über die Gesetze von Syntax und Logik
hinaus, als Zeichen einer Kraft, die nicht aufzugehen
mag in der Idealität des Anfangsbildes. —

Aber noch einmal gelingt die Verklärung im nächsten S
pheneingang:

Partissi de la sua bella persona
piena di grazia l' anima gentile 29 f

und wir können uns keinen leichteren, schwebenderen
vorstellen als diese auf i und a gestimmten Daktylen. Al
gerade nach diesen bricht nun das Weinen endgültig
und dieses Motiv steigert sich von hier aus ununterbroc
bis ans Ende der Canzone:

Zunächst ist es noch gehalten durch den allgemeinen S

Chi no la piange quando ne ragiona . . . 32

um sich erst in der nächsten Strophe persönlich auf den D
ter zu beziehen:

Poscia piangendo, sol *nel mio lamento*
chiamo Beatrice . . . . 54 f

:r während hier das Gefühl noch den Umweg über das
ıken macht:

Dannomi angoscia li sospiri forte,
quando *'l pensero* ne la mente grave
mi reca quella che m' ha 'l cor diviso. 43 ff

›pricht endlich als höchste Intensivierung in der letzten
›phe das Weinen direkt aus dem Herzen:

Pianger di doglia e sospirar d' angoscia
mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo. 57 f

: Distanz ist verloren und damit alle Schau. Hier gelangt
(Dichter denn auch an die Grenze des Fassbaren über-
:pt:

Non vi saprei io dir ben quel ch' io sono. 64
e quale è stata la mia vita, poscia
che la mia donna andô nel secol novo,
lingua non è che dicer lo sapesse. 60 ff

: wir spüren etwas davon in dem zerschnittenen Vers, der
ı am Ende stehende «poscia» ins Leere stossen lässt, als
be die Sprache nicht mehr in einer festen Form fassbar.
:ber gerade hier, wo alles zu zerspringen droht, klingt es
ı.zlich wie aus einer anderen Welt kommend:

Ma qual ch' io sia la mia donna il si vede,
e io ne spero ancor da lei merzede. 69 f

ı damit ist der letzten Strophe noch an ihrem Ende die
ıwandlung gelungen. Alle vorausgegangenen Dissonanzen
: gelöst in diesen ruhig fliessenden Rhythmen, die darauf
ıı in dem beinahe balladenhaften Ton des «Commiato»
ıahallen. Zugleich führen diese Verse, die wieder das
ıinliche Nebeneinander von Diesseits und Jenseits sagen,
:ck zu jenem Anfangsbild der Lobcanzone, in dem die
:e «Weise von der Liebe und vom Tod» Beatrices ent-
ıen ist.

› wirken in dieser Canzone überall zwei Kräfte: auf der
n Seite die innere, gläubige Gewissheit, die zum harmo-

nischen, in sich selber ruhenden Bilde gestaltet wird; der anderen die Auflehnung gegen die mit aller Macht einbrechende äussere Realität. Dies ist ein mächtig unm bares Gefühl, das sich nicht mehr ins Bild zu verwan vermag, wie in der Traumcanzone. Tatsächlich wird seit endgültigen Durchbruch, der beginnt mit dem:

chi no la piange quando ne ragiona 32

alles Bildhafte mehr und mehr verschlungen. Auch Bea wird nicht mehr gesehen wie im entsprechenden Teil Lobcanzone. Der Zwiespalt ist da, und sie ist geworde «quella che m' ha 'l cor diviso» 45. Dieses gespaltene nere wirkt sich sogleich auch nach aussen aus: Dante is der Gemeinschaft gerissen, die ihm doch gerade in s Wandlung zum entscheidenden Erlebnis geworden war:

sì mi fa travagliar l' acerba vita;
la quale è sì 'nvilita,
che ogn' om par che mi dica: «Io t' abandono.»
e sì fatto divento
che da le genti vergogna mi parte 52 f

Gerade in dieser Zweiheit aber offenbart die Todescan immer noch das selbe Grundprinzip wie die beiden vo gegangenen. Denn so, wie im ersten Lied Beatrice der terischen Darstellung im Wege steht, geschieht es hier dem Ereignis ihres Todes. Dieses ist selber grausame W lichkeit geworden und bäumt sich, gleichsam neben Dichter stehend, auf gegen die bildhafte, verklärende S Daher die Dichte von Wörtern wie «angoscia, pena, mento . . .», die, nichts mehr darstellend, nur noch er ausdrücken.

Aber dieses Primat des Innern zeigt sich auch hier wi in den Einzelheiten. Am deutlichsten in jenem bedeutsa Verse der vierten Strophe:

Chiamo Beatrice, e dico: «Or sei tu morta?»

in welchem der noch in der zweiten Canzone erstickte an Beatrice nun plötzlich ganz direkt und ohne den leis inneren Widerspruch hinaustönt und in den eindringli langen i die Intensität einer Beschwörung annimmt (Bea

co). Beatrice ist nicht mehr, und daher nichts, das ihn
nielte, keine Skrupeln der Distanz, keine Scheu, in einer
eren Beziehung die innerste zu verspielen. Ungeteilt ge-
: sie nun seiner Einbildungskraft, und so ist auch dieser
an sie zur reinen Dichtung geworden.
nd nun geschieht auch das Wunder: Während alles bis
diesem Ruf ganz einseitige Bewegung gewesen war von
ite zu der Frau, wird diese im Augenblick ihres Todes
nun so wirklich, dass sie zurückstrahlt und ihm ant-
tet:

e mentre ch' io la chiamo, me conforta. 56

nn auch dieser einzige Vers in den ihn umgebenden Ti-
en des Schmerzes beinahe untergeht, so bricht es endlich
h hervor in den Schlussversen:

Ma qual ch' io sia la mia donna il si vede,
e io ne spero ancor da lei merzede. 70 f

r ist die mystische Beziehung von Dante und Beatrice,
sie sich in der *Divina Commedia* realisieren wird, zum
en Mal geahnt, als letzte Konsequenz des Ursprungs im
ern. Dieser ist endlich in den Versen zu Beatrices Tod
olut verkörpert:

no la ci tolse qualità di gelo
nè di calore, come l' altre face,
ma solo fue sua gran benignitate 18 ff

ses Innere aber, das nicht mehr von den Einflüssen der
lt, nicht mehr von der Laune der Gesellschaft, und im
zten nicht mehr vom Grusse der hohen Frau abhängt, be-
tet nichts anderes, als was sich genau an der Schwelle
diesen Canzonen dem Dichter in seiner Umkehr offenbart
te als «jenes, das mir nicht verloren gehen kann», und
s überhaupt das Eigentlichste des Menschen ist: die Ein-
lungskraft.

II. Ausblick auf die Commedia.

Wenn wir von hier aus noch einen Blick werfen auf Dan-
Lebensdichtung, dann wird uns vor allem ob deren vita-
Fülle das zerbrechlich Zarte der *Vita Nuova* gegenwär-

tig. Es fehlen die Dinge, diese zu belasten, weshalb die Welt darin immer wieder sich aufzulösen, das Geschehen wie hinter Glas vorbeizufliehen scheint. Deutlich wird dies an Beatrice, die unfassbar bleibt in ihrem Leben:

> Sire, nel mondo si vede
> maraviglia ne l' atto che procede I 16 f

wie in ihrem Tod:

> e quand' io l' avea scorta,
> vedea che donne la covrian d' un velo II 67 f

Die Bewegung flieht von der Erde weg, Symbol geworden in der Himmelfahrt Beatrices. Im Himmel, im Traum gelingen die unantastbaren Verse, fern von der Weltwirklichkeit: alle hier gestaltete Realität ist eine innere, ist die innere Bewegung, das Seelische. So war schon der «Prolog im Himmel» vor allem Musik; so kreist die ganze Sprache um «anima» und «core»; und intensiv bemüht sie sich darum, allen Ausdruck nach seinem inneren Beweggrund zu motivieren:

> Li occhi dolenti *per pietà del core* III 1
> Giugnemi tanta pena d' ogne parte,
> ch' io mi riscuoto *per dolor ch' i' sento* III 50 f
> pianger *di doglia* e sospirar *d' angoscia*
> mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo III 57 f
> era la voce mia sì dolorosa
> e rotta sì *da l' angoscia del pianto* II 15 f

Immer wieder erscheint so dieses seelische Motiv sogar in den Reim gestellt, damit es unter dem Akzent des Verses stehe. Und doch wäre es in den Verben an sich (piangere, sospirare . . .) eindeutig ausgedrückt. In der Commedia wird Francescas Gefährte weinen, Cavalcanti in die Tiefe seines Sarges zusammenbrechen, und damit wird in jener Welt alles ausgedrückt sein.

Damit sei indessen nicht ein Werturteil gesagt. Vermag Dante das Seelische gültig zu sagen, so ist er ein lyrischer Dichter — ein Minnesänger — und kann als solcher, künstlerisch gesehen, zur gleichen Vollendung gelangen. Wirklich hat er auch in der Traumcanzone eine innere Realität so

rein gestaltet, dass es scheinen könnte, er vermöchte in dieser Gestaltung sich ganz zu realisieren.

Wenn nun nicht eine Tatsache dies widerlegen würde und nicht die ganze Traumvision durchzogen wäre von den Ausdrücken:

> e poscia imaginando,
> *di caunoscenza e di verità fora* II 39 f

> Poi vidi cose dubitose molto,
> nel *vano imaginare* ov' io entrai II 43 f

> *Lo imaginar fallace*
> mi condusse a veder madonna morta 65 f

Solche Verse lassen keinen Zweifel darüber bestehen: Dante geht nicht auf in seiner inneren Welt; er ist sich in jedem Augenblick bewusst über den falschen Schein. Er weiss um das objektiv gegeben Wirkliche und dessen Unumgänglichkeit. Nur deshalb kann überhaupt jene Umkehr geschehen zum Lobgedicht, das den vor allen gültigen Wert Beatrices zu singen versucht. Nur deshalb kann es in der dritten Canzone absolut tatsächlich heissen «Or sei tu morta» und darob dieser leidenschaftliche Schmerz ausbrechen, nur deshalb durch das ganze Lied in den zwei Melodien sich der Zwiespalt so intensiv ausdrücken.

Wer aber derart die äussere Welt als mächtige Wirklichkeit erkennt, der kann nur sterben, wie Don Quichotte, oder aber sich mit ihr auseinandersetzen. Und so kann auch Dante nicht in dieser lyrisch-seelischen Welt stehen bleiben: In ihrer Spannung weist die *Vita Nuova* über sich selber hinaus in die Auseinandersetzung mit der Welt.

In der *Divina Commedia,* die den Sinn des historisch Gegebenen zu ergründen sucht, zwischen den beiden Polen von Prädestination und Freiheit, um es in der allumfassenden Idee des Rechtes zu gründen [1], wird sich gerade diese Auseinandersetzung erfüllen. Die Commedia ist denn auch ihrem Wesen nach dramatisch und enthält keine einzige lyrische

---

[1] Vgl. Hugo Friedrich: *Die Rechtsmetaphysik in der Divina Commedia,* Frankfurt 1942.

Stelle, die, uneinbezogen in die Spannung des Ganzen, in sich selber leben würde. —

Zugleich aber erhellt sich von den Canzonen der *Vita Nuova* her auch die Form dieser Auseinandersetzung. Wenn sich hier als das erste Gesetz von Dantes Dichten gezeigt hat, dass es nur aus der inneren Vision heraus geschehen kann, dass nur das «pensare» zum «vedere» wird, so wird es nie möglich sein, die Wirklichkeit der Welt darzustellen in der Beschreibung oder im Vergleich. Vielmehr wird sich Dante dazu den Rahmen einer ganz reinen Vision schaffen müssen. In keiner Form aber könnte er dies absoluter verwirklichen, als in der Jenseitsreise, wo er aus sich selber heraus einen Kosmos gestaltet, der nicht mehr die Erde ist, und eine Landschaft, die aus den inneren Gesetzen des Geschehens entspringt. Damit ist in jedem Augenblick die Verwandlung gesichert, jedes direkte Anknüpfen an die empirische Welt von vornherein verunmöglicht und so der Umweg gegeben, der für Dante den einzig möglichen Weg bedeutet zu den lebendigen Erscheinungen der Geschichte. Als Gestorbene, aus der Erinnerung Geschaute, kann er nun die Menschen gestalten, aus der konzentriertesten Formel ihres Seins heraus von innen her wieder ins Leben rufen, in welchem sie oft in einer einzigen Gebärde ihr Wesen offenbaren.

Damit zeigt sich nun der Gegensatz: Während in der *Vita Nuova,* wo Dante die Wirklichkeit — die Geschichte seiner Jugendliebe, von der er immer wieder im Prosatext sagt, dass sie sich so zugetragen habe — unmittelbar darzustellen versucht, der Stoff sich zu verflüchtigen droht, so ist nun gerade dort, wo auf alle empirische Realität verzichtet wird, auf dem Umweg über das Jenseits — das ein Inneres ist — die Flucht von der Erde weg überwunden. Symbolisch geschieht dies in der Umkehr des ersten Höllengesanges, von der Bergbesteigung zurück zur Erde und zu deren Mitte.

Dadurch wird nun auch Beatrice, die in diesen Canzonen immer entrückt blieb, ohne eine Gebärde, ohne ein Wort, mit einem Male lebendig. Verwurzelt in die visionäre Welt verdichtet sie sich nun in einer Bewegung, die zur Erde geht: Sie kommt Dante entgegen, und wie sehr sie nun lebt als in

sich gerundeter wollender Mensch, das hat dieser in der niederschmetternden Begegnung des Paradiso terrestre intensiv genug erfahren.

So weist die *Vita Nuova* in ihren wesentlichsten Zügen indirekt hin auf die kommende Dichtung der vollen irdischen Realität. Freilich ist es ein weiter Weg bis dorthin. Viele Zusammenstösse mit der Welt liegen dazwischen. Auch die Durchdringung mit dem Geiste des Franziskanertums ist hier zu nennen, dem Dante viel von der Intensität und Stofflichkeit seiner Verse verdankt [1]. Auch hier sei an den Sonnengesang erinnert, in dem die Welt mit der Fülle ihrer Dinge vor Gott ausgebreitet daliegt, und vor allem an die rauhen realistischen Lauden des Jacopone da Todi.

Wenn so auch der magische Kreis, der alle Dichtung des neuen Stils umschliesst, noch gesprengt werden muss, ihrem i n n e r e n Wesen nach ist die Commedia schon hier geahnt; von innen her ist es möglich, dass Dante jene viel umstrittenen Verse der ersten Canzone:

> e che dirà ne lo inferno: «O mal nati
> io vidi la speranza de' beati.» I 27 f

schon in der Intuition seines kommenden Weges gesagt haben mag.

---

[1] Vgl. Theophil Spoerri: *Wie Dantes Vers entstand,* Vox Romanica II, 1937, p. 369 ff.

CHRONIK

Jean Prévost, LA CRÉATION CHEZ STENDHAL. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain. Marseille, Sagittaire 1942.

Etrange destinée que celle de Stendhal! En 1835, consciemment, il «met un billet à la loterie, dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935». (*La Vie de Henri Brûlard,* chap. XIX.) Et l'étonnant, c'est qu'il a gagné.

Le meilleur moyen d'expliquer le «mystère Stendhal», c'est d'entrer dans le sanctuaire où s'est créée son œuvre. M. Jean Prévost était mieux placé que personne pour tenter cette aventure. Critique avisé et fin psychologue, il est en même temps homme du métier. Il s'est signalé par ses mémoires, *Dix-huitième année* (N. R. F. 1928), il a écrit le roman de sa génération dans *La chasse du matin* (N. R. F. 1937).

Il explore l'œuvre de Stendhal en suivant le fil chronologique. L'avantage de la méthode, c'est de faire sentir l'évolution, le mûrissement de l'art stendhalien; le désavantage, c'est que les observations éparses ne donnent pas assez nettement l'image d'ensemble. Nous essayerons de la dégager en plaçant les remarques de M. Prévost dans un ordre moins chronologique que structurel.

Ce qui frappe dès l'abord chez Stendhal, c'est ce qu'il appelle son «adoration pour le vrai» (H. B., chap. XX), sa tension extrême vers le réel. Il ne veut avoir d'accès à la réalité que par la voie des sens. Il ne connaît pas d'autre monde que le monde de l'espace. Ce qu'il cherche en toutes choses c'est la rigueur et la précision. «J'aimais et j'aime encore les mathématiques pour elles-mêmes, comme n'admettant pas *l'hypocrisie* et le *vague,* mes deux bêtes d'aversion.» (H. B., chap. IX.)

A ce fanatisme du réel s'oppose en Stendhal un autre penchant qu'il appelle son «espagnolisme». «Cet espagnolisme m'empêche d'avoir le génie comique. 1⁰ Je détourne mes regards de tout ce qui est bas. 2⁰ Je sympathise, comme à dix ans, lorsque je lisais l'Arioste, avec tout ce qui est contes d'amour, de forêts (les bois et leur vaste silence), de générosité. Le conte espagnol le plus commun, s'il y a de la générosité, me fait venir les larmes aux yeux, tandisque je détourne les yeux du caractère de Chrysale de Molière... La conversation du vrai bourgeois sur *les hommes et la vie,* qui n'est qu'une collection de ces détails laids, me jette dans un *spleen* profond...» (H. B., chap. XVIII.)

Si le «réalisme» de Stendhal le sépare nettement des roman-

tiques, dont il hait l'enflure, son «espagnolisme» l'éloigne des réalistes, dont il ne peut supporter la platitude, et l'opposition qu'il y a entre les deux penchants l'empêche de tendre à une harmonie classique. Stendhal se met hors de tous les cadres.

Le problème de l'expression se posera pour Stendhal d'une façon particulièrement aiguë. Quelle sera la «cheminée» par laquelle son génie pourra s'échapper? (H. B., chap. XVI.) Comment l'œuvre vivante sortira-t-elle de cette diversité de tendances?

M. Prévost étudie de près le jeu des forces antagonistes. Dans la *Vie de Henri Brûlard* il fait ressortir une certaine alternance. «Ecrivant pour son plaisir autant que pour la vérité, Beyle tantôt cherche âprement le vrai, et tantôt, au lieu de chercher d'autres faits, se laisse aller à la rêverie. Sans qu'il l'ait voulu, la *Vie de Henri Brûlard* prend ainsi un rythme secret; le présent y alterne avec le passé, l'impression avec les faits, l'effort méfiant avec le laisser-aller du songe.» (Prévost p. 191—192.) Cette alternance s'affirme aussi dans la forme extérieure de l'œuvre. «Les deux mouvements d'esprit presque opposés qui inspirent dans *Brûlard* les évocations du passé et les rêveries se retrouvent dans la forme contrastée et les allures différentes du style. Le fond des souvenirs avant le départ de Beyle quittant Grenoble pour Paris, est indistinct et sombre. Les évocations minutieuses marquent ça et là leurs traits profonds. Mais rien n'est si peu coloré que cette suite de scènes. C'est une loi singulière, mais souvent vérifiée, de la création littéraire: ce qui sort d'un effort soutenu de l'esprit donne un dessin ou une gravure, un *blanc et noir* littéraire. Ce qui au contraire est produit aisément et avec verve semble *coloré,* au physique comme au moral. Les rêveries et les parenthèses du livre ont une légèreté d'effet singulière. . . C'est presque la légèreté du style de Nerval, la plus aérienne des substances littéraires, style qui ne semble fait que de commencements.» (p. 194.)

L'alternance, cependant, n'est pas une solution. Il faut que les forces opposées s'affrontent directement dans l'élaboration de l'œuvre. Il faut que l'une des deux forces mène le jeu. Chez Stendhal il n'y a pas de doute. C'est le dynamisme intérieur qui commande. On peut comparer la «cristallisation» de l'œuvre d'art à la naissance de l'amour, telle que l'a décrite Stendhal. Comme le rameau de bois mort jeté dans l'eau salée se recouvre après quelque temps de merveilleux cristaux, ainsi une parcelle de réalité brute tombe dans l'inconscient, se sature de «mémoire» et réapparaît transfigurée à la surface du conscient. «La méthode de composition, dit M. Prévost, est, elle aussi, une cristallisation. Il faut qu'idées et souvenirs se groupent autour d'un centre d'intérêt; une

fois le travail créateur commencé, il faut que l'esprit donne son rythme et son mouvement, sa cohérence organique à l'œuvre.» (p. 106.) Ce rythme qui communique à l'œuvre le mouvement de la vie, Stendhal s'y est montré sensible dès les premières notations de sa *Filosofia nuova:* «En fait de style... la forme fait partie de la chose; une transposition de mots montre l'objet d'un autre côté. Pour le sentiment, le rythme, le montre. Le rythme doit donc entrer dans un ouvrage en proportion des sentiments qui y sont... Peut-être la postérité regardera-t-elle ce siècle comme barbare (en littérature) à cause du manque absolu de *rythme,* cet *accord entre les pensées et les tournures et les sons* qui a seul le pouvoir de compléter le charme» (II, 4).

Le dynamisme intérieur se transmet à la représentation des choses, il crée l'accord de la personne physique et du discours, il transforme la matière linguistique, il se marque dans la répugnance de Stendhal pour l'épithète, il fait que de tous les éléments de la phrase il préfère le verbe, il donne une puissance de projectile à une simple préposition, il s'impose au mouvement de la phrase et à la cadence totale de l'œuvre, il ouvre les perspectives où se déroule l'action. De la description de la *Cène* de Léonard de Vinci dans *L'Histoire de la peinture en Italie* M. Prévost dégage certains principes de composition grâce auxquels Stendhal réussit à transformer par le mouvement intérieur la fixité des choses. Ces principes, on les retrouve dans la manière de représenter un paysage. La description du lac de Côme dans *Rome, Naples et Florence* est un «chef d'œuvre du lyrisme secret» (p. 92). A propos de la phrase: «En avant, on a cette belle Lombardie», M. Prévost fait l'observation suivante: «Cet *en avant* au lieu de *devant* n'est pas une négligence de hasard; il crée un mouvement vers ‚l'horizon sans bornes' qui le suit, qui s'achève et s'amortit dans la phrase suivante: ‚l'oeil se perd à trente lieues de là, dans les brouillards de Venise'» (p. 93). On remarque aussi dans cette phrase la cadence préferée de Stendhal: Le rythme impair, qui le met dans le voisinage de Pascal et l'éloigne du rythme redondant de Chateaubriand.

Le même dynamisme, nous le retrouvons dans les romans. Le récit nous emporte comme un flot tantôt rapide, tantôt lent, les «changements soudains ou foudroyants de l'allure» (p. 47) accélèrent le rythme sans altérer l'écoulement majestueux du courant de vie total.

La création par le dedans se montre aussi dans la perspective dans laquelle l'auteur place son récit. «Le récit, une fois lancé, devient et reste parfaitement transparent à la pensée. Auteur et

lecteur dominent le récit à grands coups d'aile; infatigables comme des Dieux, leurs regards traversent les héros et les choses... Presque toujours nous sommes dans l'âme du héros, au centre même de la pensée principale, toujours tendue vers le proche avenir. Nous voyons les choses et les événements par les yeux du héros — ou, pour mieux dire, nous croyons foncer sur eux avec lui. Parfois un éclair du jugement, où l'auteur se sépare de ses créations, nous ouvre en un clin d'œil une autre perspective, et crée le relief des choses» (p. 236—237). La perspective intérieure, l'auteur la crée par l'art du monologue. «Les monologues directs n'ont que quelques lignes; la transition est faite entre les monologues et le reste du récit par de brefs discours indirects. Ce même discours indirect sert aussi à nous mener de la pensée de Julien à celle de l'auteur» (p. 152). «Lorsque Julien dans la montagne regarde l'aigle au milieu du ciel et rêve de Napoléon, le style direct n'offrirait pas cette lenteur progressive, ce départ au-dessus du héros même; aidé de quelques mots abstraits et du nom de Napoléon, il obtient de ces quelques lignes à la fin de son chapitre un effet d'immensité et de départ; il a prouvé là que l'ampleur n'a pas besoin de périodes» (p. 157).

Dans ce dernier exemple s'affirme aussi une des faces du dynamisme intérieur que M. Prévost n'a pas assez mis en lumière: la direction que l'auteur donne aux mouvements de l'âme. L'élan vers la hauteur qui fait partie de l'«espagnolisme» de Stendhal et qui se marque aussi bien dans son instinct de domination que dans la noblesse de ses ambitions, trouve son expression visuelle dans les points de vue élevés où l'auteur place ses épisodes les plus importants. Il n'y a qu'à prendre la vue panoramique de Rome au début de *La Vie de Henri Brûlard* pour voir combien l'espace prend de signification et de grandeur quand il est dominé par le haut.

Toutes ces observations, auxquelles il faudrait ajouter les remarques de M. Prévost sur le déroulement du temps (p. 186), sur la pensée orale (p. 175), sur les prédictions (p. 219), sur la préparation des lieux (p. 155), etc., nous amènent à une distinction essentielle: celle de l'auteur qui travaille selon un plan fixé à l'avance — et celle de l'improvisateur qui suit le mouvement même de la pensée créatrice. «L'improvisateur . . . conçoit à mesure qu'il écrit, s'identifie en même temps avec ses personnages: *le mouvement de l'invention chez lui est le même que le mouvement de la passion chez le héros, et que le mouvement de sympathie chez le lecteur.* En lisant nous nous sentons vivre avec le héros et créer avec l'auteur. Et seule peut-être l'improvisation pouvait donner

cette aisance et cette grâce d'allures à la *Chartreuse de Parme*» (p. 211).

L'obéissance au rythme intérieur aurait pu faire de Stendhal un romantique — il n'aurait eu qu'à s'abandonner à la pente du rêve. Sa grandeur vient du fait qu'il ne consent jamais à s'évader dans un monde imaginaire, mais qu'il recherche toujours la résistance du monde réel. C'est le choc entre son extrême sensibilité et la dure écorce des choses qui fait naître en lui l'étincelle créatrice. Son œuvre est le résultat de la lutte entre la réalité profonde et la réalité de surface. Cette opposition, nous la trouvons partout dans ses écrits. Elle se montre dans la dualité des perspectives qui nous permet de voir le même fait à la fois de l'extérieur et de l'intérieur (p. 152), dans le contrepoint qui fait continuellement s'entrecroiser l'intrigue et les épisodes (p. 150 ss.), dans la double fin des grands récits, où un dénouement heureux est suivi d'un dénouement tragique (p. 140), dans le dédoublement des personnages (p. 228). Le choc entre la sensibilité et la réalité fait naître aussi cette pudeur devant les grands sentiments dont Stendhal a tiré «les magnifiques effets de silence de l'âme et d'insensibilité apparente au plus haut moment de la passion» (p. 193). Ces «anéantissements» apparaissent toujours dans les endroits pathétiques où «le sujet surpasse le disant» (H. B., fin).

L'opposition entre les deux tendances se fait donc sentir jusqu'au bout. La sincérité foncière de Stendhal ne lui permet pas de chercher l'harmonie au prix d'un compromis. Ni par le sentiment, ni par l'esprit il impose à la réalité un ordre ou une unité qu'elle ne possède pas. Il ne conclut jamais. Son œuvre garde le caractère de l'inachevé, du fragmentaire, de l'inattendu, du soudain. Comme il ne veut jamais convaincre par raison démonstrative, on trouve rarement dans son style des particules de liaison. Il marque une méfiance profonde à tout ce qui est livresque.

Cette attitude vaut autant pour la morale que pour l'art, pour le caractère autant que pour le style. «Il se considérait, à vingt ans, comme le premier outil de son métier, comme l'instrument d'une chose plus grande que lui» (p. 40). C'est cette «chose plus grande que lui» qui lui donne la désinvolture suprême, qui le distingue autant du dandy à la manière de Barbey d'Anrevilly que de la bohême antibourgeoise des romantiques, c'est elle qui l'encourage dans son non-conformisme bien qu'il se sache par lui voué à l'incompréhension des hommes de son temps. Nous touchons là le trait dominant de Stendhal qu'éclaire une grande citation de Hegel: «Le roman est la chevalerie, de nouveau prise au sérieux et rentrée dans la vie réelle. A un état de choses où domi-

nait l'arbitraire et le hasard, a succédé l'ordre fixe et régulier de la société civilisée et de l'Etat... Par là a dû changer aussi le caractère chevaleresque des héros qui figurent dans les nouveaux romans. Ceux-ci, avec leurs prétentions personnelles, inspirées par l'amour, l'honneur ou l'ambition, avec leurs rêves d'amélioration sociale, se posent comme individus en face de cet ordre constitué et de cette prose de la réalité, qui de toutes parts sèment des obstacles sur leur chemin... Les jeunes gens particulièrement sont ces nouveaux chevaliers qui doivent se faire jour en combattant à travers ce monde matériel et positif» (traduction Bénard de la *Poétique,* p. 209).

Si pour mieux comprendre Stendhal on lui cherche des compagnons d'aventure, on s'aperçoit tout à coup qu'il appartient à une grande lignée de non-conformisme, qui, passant par Montaigne et Pascal va s'accentuant de plus en plus de nos jours sous l'influence de grands précurseurs comme Kierkegaard et Nietzsche. Tous ces *outsiders* de génie présentent des analogies de caractère et de style qui sautent aux yeux: le non-composé déconcertant et voulu de leur œuvre, le penchant au paradoxe, la manie des pseudonymes, l'alliance d'un cœur brûlant et d'un esprit de glace, le sens de la vie, l'obsession de l'ennui et du néant. Ce même non-conformisme prend des dimensions apocalyptiques dans l'art moderne, dans l'œuvre paradoxale de Franz Kafka, d'Ernst Jünger, dans la philosophie de Martin Heidegger.

Il s'agit dans toutes ces manifestations de la recherche d'un nouveau sens de la réalité. Depuis les penseurs grecs jusqu'aux bourgeois modernes, toute la civilisation européenne repose sur une conception fondamentale de la réalité d'après laquelle la vérité n'est pas dans les choses mais dans les idées. La démarche de l'esprit humain consiste à mettre de l'ordre dans ses idées et à arranger le monde d'après cet ordre. Il écarte autant que possible tout ce qui dérange son système, tout ce qui ne se laisse pas coordonner. Or, c'est dans ce qui choque les idées toutes faites, dans l'*incoordonnable,* que ces pionniers d'un monde nouveau voient la vraie réalité des choses.

Nous ne savons pas ce qui sortira du chaos créateur des temps présents. Il est probable que toute civilisation doit tenir largement compte des éléments coordonnables de la réalité. Mais il est à espérer que dans une civilisation future l'imprévu de la vie et la puissance créatrice de la personne prendront une place plus importante qu'au passé.

Dans l'ancien état de choses les amoureux de l'incoordonnable ont toujours été forcés de se mettre hors des rangs. Stendhal a

vécu à une époque révolutionnaire, il a vu de près le terrible simplificateur qu'a été Napoléon. Il n'y a rien de plus outrageusement coordonnateur que le despotisme. Mais après la chute de l'Empereur, Stendhal n'a gardé que le souvenir d'une immense poussée d'énergie et d'épopée. Il a gardé cette vision volcanique au moment où la Restauration a rétabli l'ordre. Il ne s'est pas laissé tromper par l'apparence de solidité que revêtait autour de lui le monde civilisé. Son regard d'aigle perçait à jour les faux systèmes, les faux sentiments, la fausse morale. Il s'est senti dépaysé comme un homme qui est en avance d'un siècle sur son temps. Mais il ne s'est pas évadé dans le rêve, il a su jouir de la beauté des choses, il a tenu tête au monde. Il a vécu dans la réalité de surface sans renier la réalité profonde. Il a maintenu la tension entre les deux réalités en mettant l'âme de Napoléon dans le séminariste Berthet, et ainsi il a forgé le caractère de son Julien Sorel. Il a mis le feu de la Renaissance dans le cadre de la Restauration, et ainsi il a créé l'atmosphère enchantée de la *Chartreuse de Parme*. On sent partout dans son œuvre un souffle épique, avant-coureur d'une nouvelle chevalerie — et c'est pourquoi il est plus frais et actuel aujourd'hui que jamais. Théophile Spoerri.

GEDICHT UND GEDANKE. Auslegungen deutscher Gedichte. Herausgegeben von Heinz Otto Burger. Niemeyer, Halle 1942.

Die von achtundzwanzig Mitarbeitern bestrittene Sammlung ist eine bedeutende Bekundung des allenthalben verstärkten Willens, das Gedicht als «Gedicht» zu nehmen, als Ziel und Erfüllung statt als blosse Aeusserung und blosses Symptom irgend eines persönlichen, geistesgeschichtlichen oder gedanklichen Tatbestandes. Der Herausgeber möchte zwar das relative Recht einer mehr ableitenden, mit «Einflüssen» und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen arbeitenden Methode der Betrachtung gewahrt wissen. Aber das Gewicht liegt ganz auf dem phänomenologischen Programm einer erschliessenden, aufschliessenden, auslegenden Interpretation ausgewählter deutscher Gedichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

Damit kommt nicht nur die Tendenz irgend einer wissenschaftlichen Schule zum Wort. Der Beitrag des Dichters Josef Weinheber *In eigener Sache* zeigt imponierend, wie leidenschaftlich auch der Lyriker selbst sein Gedicht als Sprachwerk sieht, mit welcher Beharrlichkeit er um die «Universalfigur des ausgesagten Gedichtes» ringt. Hier ist nicht mehr von persönlicher Weltan-

chauung, von Erlebnis und Entwicklung die Rede, sondern scheinbar nur von den Fragen des Handwerks, von der steigenden Bewältigung der verschiedenen möglichen Dimensionen des Gedichtraums. Womit selbstverständlich kein geschmäcklerisches l'art pour l'art zu verstehen ist, sondern nur die Ueberzeugung, dass Dichtung zuerst und zuletzt im Worte ruht. Dem Herausgeber geht es dabei auch um eine gewisse Rehabilitierung des lyrischen Werks überhaupt, das im populären Bewusstsein nachgerade fast den Sinn von unverbindlichem Schönreden und Gefühlsduselei angenommen hat. Mit fast rührender Bekümmerung stellt er fest: «so sinnsinnig es ist, in den Stunden innerer Sammlung Gedichte zu lesen, setzt einen erwachsenen Mann fast der Lächerlichkeit aus, während die Hingabe an Musik oder Kunst durchaus nichts Peinliches an sich hat.» Gewiss ein Tatbestand, der zu mancherlei Meditationen einlädt! Es ist nun allerdings nicht zu verwundern, wenn dieser etwas zufällige Sammelband, in dem nun so viele Dichter und Germanisten eine Art Wettinterpretieren veranstalten, zwiespältig wirkt. Es ist schwer, diese Auslegungen auszuwägen, geschweige denn von der sachlichen Fülle der berührten Gegenstände und gewonnenen Einsichten Rechenschaft zu geben.

Jeder Beiträger geht nach seiner Weise vor, d. h. nicht nur gut oder schlecht, tastend oder überlegen, sondern auch verschieden nach Gegenstand und Methode. Gibt es aber eine Methode? Welches wäre der archimedische Punkt ihres Ansatzes? Wie komme ich zum Wesen eines Gedichts? Wenn es gilt, eines der dunkelsten Gedichte Rilkes auszulegen, die vierte *Duineser Elegie* (im Beitrag Fritz Dehns), oder Hardenbergs *Hymnen an die Nacht* (Max Kommerell), so spielt natürlich das Thematische, das Gedankliche eine entscheidende Rolle. Selbst eine blosse getreue Nacherzählung der Gedankenentwicklung wird hier dem Leser zunächst nützlicher sein, als wenn der Finger des Interpreten Metrum für Metrum und Lautklang um Lautklang abklopfen würde. Die Analyse eines Gedichts wie Storms *Am Meeresstrand* (durch Paul Merker) oder Eichendorffs *Die Einsame* (durch Gerhard Storz) wird mit Recht mehr die Auswahl und den Ablauf der Vorstellungsinhalte verfolgen. Immer aber ist wieder der Lautkörper der greifbarste Gegenstand der Betrachtung. Insbesondere lautsymbolischem Ausdruck nachzugehen ist das leichteste und doch gefährlichste Geschäft des Interpreten — wie ja auch die billige Lautmalerei die Gefahr des Lyrikers ist. Was in Mörikes *Gesang zu zweien in der Nacht* (Beitrag von Wilhelm Schneider) zauberhaft wirkt, kann andernorts, etwa in gewissen Gedichten Zacharias Werners oder gar

Georges zur öden Programmusik mit Vokalen und Konsonanten werden. Gerade das Werk Weinhebers mit seiner oft artistischen Neigung zur Onomatopöie zeigt den darüber hinaus weisenden Willen zur reinen dichterischen Gestalt; darüber handelt u. a. der Herausgeber selber in seiner Interpretation von Weinhebers *Kammermusik*. Der Banalität, lautmalerische Stellen bewundernd aufzuweisen, sind allerdings nicht alle Beiträge entgangen; es müsste denn schon so amüsant geschehen wie bei Herbert Cysarz zu einem paar Barockgedichten: «rotwangige Fröhlichkeit der Sinne lässt den kosenden Mund knallen und schallen (an die pausbäckigen a Friedrichs von Spee erinnernd, jedes a ein fester Blasengel des Herrn). Schmelzende Hingabe breitet sich wohlig aus in die zwei weichen ei der ersten beiden Kurzzeilen. Und über dem ebenmässig dahinschreitenden e, dem langen ee der andauernden Qual oder Glückseligkeit, dem Absatz kerbenden u, über alledem steigt und schwingt immer wieder hinaus das süsse, rührende, glückliche ihn und sie in siegender Liebe verbindende i . .» Das ist Lautmalerei über Lautmalerei!

Das eigentliche «Gedicht» läge also tiefer, tiefer als Laut, Bild oder Sinn. Deren Dreieinigkeit als Wesen dichterischer Sprache zu bezeichnen (z. B. im Beitrag Kurt Schillings) bedeutet noch nicht viel. Auch die immer wiederkehrende Berufung auf das Wunder und seine Irrationalität ist nicht viel mehr als ein Stosseufzer des bedrängten Interpreten. Nicht mehr hoch im Kurs ist der herkömmlicherweise als Quellpunkt dichterischer Formwerdung angesetzte Begriff des Erlebnisses; er kommt, das ist bezeichnend, bei strenger Auslegung nicht mehr zu Gesicht. Paul Merkers etwas altmodische Definition, es sei «Sinn und Aufgabe eines Gedichts . . . im Leser oder Hörer durch einfühlendes Nacherleben möglichst viel von dem Grunderlebnis des Dichters wiedererstehen zu lassen» führt ja folgerichtig dazu, das Kunstwerk zum blossen unvollkommenen Mittel zu degradieren, da von der Fülle des Erlebnisses «nur ein Bruchteil in der sprachlichen Formung seinen Niederschlag finden» könne. Im Gegenteil: das Gedicht ist ja mehr als alle Erlebnisfülle vorher und nachher! Neuartig ist der Vorschlag des George-Interpreten Friedrich Adam, die geheimnisvolle Mitte des Gedichts, seine gestalthafte Ganzheit, als «Rhythmus» zu bezeichnen, in einem ganz allgemeinen Sinn, als jenes «tief Erregende in Klang und Mass» (George), das ein wahres Gedicht ausmacht. Es ist damit zwar der eigenartige Tatbestand der Form als eines Vorgangs, als Ereignis, als Leben in Raum und Zeit umschrieben, aber es bleibt hier bei der ganz allgemeinen Einführung des Begriffes,

für den dann Georges Gedicht *Der Schleier* als Symbol in Anspruch genommen wird. Da sagt Weinheber Wesentlicheres über seine Bemühung, den «Grossen Satz» des Rhythmus zu gewinnen, Vertikale und Horizontale des Gedichts zu verbinden. Bei Heinz Otto Burger ist es schliesslich, zweifellos nach dem Vorgang Johannes Pfeiffers, der Heideggersche Begriff der «Stimmung», der in den Mittelpunkt rückt, der «Gestimmtheit», die, vor allem Thema und Motiv als dichterisches Erkennen Seiendes für uns zum Phänomen und als Bekennen uns selber zur Existenz bringt. (Aber ist damit so viel anderes erreicht als mit dem Erlebnisbegriff?)

Erfolgen diese Vorstösse mehr von der Darstellungsform her, so geht der Versuch einiger Beiträge, dem Wesen des dichterischen Mythus nachzuspüren, zunächst vom Gehaltlichen aus. Der Mythus, für den die mythologischen Namen und Bilder ja nur Zeichen sind, ist sozusagen die edelste Blume der lyrischen Gipfelformen, vor allem der Hymnen Goethes und Hölderlins. Sehr schön handelt da Clemens Lugowski über Goethes *Ganymed;* hier ereignet sich eine «mythische Vergegenwärtigung des Ewigen», ein Betroffensein von mythischer Welt, das grundsätzlich bis in die letzte Sprachfigur hinein anders ist als die Aussage des scheinbar völlig gleichen «Erlebnisses», die der Brief Werthers vom 10. Mai enthält. Spannend zu sehen, wie sehr diese Jrsprache des *Ganymed* schon in den geringen Aenderungen von der Urfassung zur Druckfassung, die z. T. nur Interpunktion und Zeilensatz betreffen, verwischt worden ist. Wie zentral der Mythus als höchste Verdichtung, d. h. Findung und «Stiftung» von Wirklichkeit für Hölderlin ist, wird aufs Neue deutlich an Otto Olriens Untersuchung der Rheinhymne.

Der Mythus in diesem Sinn ist nun aber doch nur in solchen hymnischen, seherischen Dichtungen in voller Ausprägung mächtig. Aber was als historisch jeweils bestimmte Form der dichterischen Anschauung und als strukturelle Art und Weise des literarischen Schaffens und Verstehens einer Zeit lebendig ist, hat Lugowski selber einmal als «mythisches Analogon» bezeichnet (vgl. *Die Form der Individualität im Roman.* Berlin 1932.) Auf der Suche solch innerster Struktur der Dichtung als Form des persönlich oder zeitlich individuellen Menschseins finden wir verschiedene Beiträge. Hennig Brinkmann zeigt durch instruktive Gegenüberstellung zweier mittelalterlicher Minnelieder in diesem Sinne den Wandel von einer archaischen zu einer neuen Art geistigen Daseins, den Uebergang vom «gliedhaften», raumgebundenen, parataktischen Wechsellied des Dietmar von Eist zum

freieren, geistig verselbständigten, Wirklichkeit und Möglichkeit, Innen und Aussen trennenden und beherrschenden Liede Friedrichs von Hausen. Als Beispiel einer nach persönlichen Strukturen des Daseins forschenden Betrachtung kann der von früher her bekannte, schöne Goethe-Aufsatz Richard Harders über *Höchstes Glück der Erdenkinder* gelten. Am Vergleich des Divangedichts mit der strukturell verwandten *Marienbader Elegie* und dem *Werther* stellt er «Grundformen goetheschen Seins» heraus und zeigt, wie ein Gedicht dem andern der beste aller Kommentare und das stilistische Argument das schlagendste Argument der Geisteswissenschaften ist.

Schon hier ist freilich überall das dichterische Gebilde bereits absichtlich in grösseren Zusammenhängen gesehen, ja die meisten Beiträge schielen trotz ihres scheinbaren Willens zum Einzelgedicht auf den Gewinn eines allgemeineren Ertrags. Schwer zu sagen, wo die Grenze liegt, wo das Einzelgedicht zum blossen Vorwand wird, in bequemer Form, ohne Zwang zum System, essayhaft Allgemeines zu sagen, wo das Gedicht wieder zum blossen Beleg herabsinkt und die losgelöste historische und aesthetische Konstruktion ehrlicher und erfreulicher wäre. Die Tugend des engen, dienenden Anschlusses an den unumgänglichen Text ist etwa der Betrachtung von C. F. Meyers *Sterbender Meduse* durch Wilhelm von Scholz nachzurühmen, vor allem aber dem einzigen, aber um so gültigeren Beitrag aus der Schweiz; Emil Staigers Interpretation von Hölderlins *Heidelberg* ist das Muster einer wirklichen, kunstvoll-sachlichen Auslegung.

Im ganzen ist dieser Tatbestand allerdings eine Folge der absoluten Vieldimensionalität des dichterischen Mikrokosmus. Es steckt tatsächlich in jedem Gedicht der ganze Dichter, die ganze Zeit, der ganze Mensch; in jedem Verse schlummert eine Anthropologie. Nicht nur dass jede Ganzheit wieder von Ganzheiten anderer Ordnung überformt oder vorgeformt ist, sondern die geschichtliche Individualität ist wesensmässig auf die Gemeinschaft bezogen, ist nur in und mit ihr. So zeigt die Sammlung wieder, wie schwer das Auslegen vom Hineinlegen zu trennen ist: was sich hineinlegen lässt, lässt sich auslegen. Ganz besonders im sprachlichen Werk, das gegenüber dem Werke bildender Kunst oder der Musik ungeheuer komplex, offen und auch entsprechend verletzlich im geschichtlichen Wandel ist. In diesem Verhältnis ist auch die berühmte Tatsache vom zirkulären, reziproken Charakter jeden Verstehens mitgegeben. So bleibt jede Interpretation ein gewagter Einsatz, wenn sie — auch diese Gefahr wird gelegentlich sichtbar — nicht einfach ein leerer Applaus zu irgend

einem Kunstwerk sein soll. Und sie bleibt technischer Methode schliesslich entzogen (auch wenn sie natürlich geübt und entwikkelt werden kann), sie bleibt das von vielen Mitarbeitern als paradox bezeichnete Unternehmen, analytisch das Ganze, begrifflich das Unbegriffliche, nacheinander das Ineinander zu erfassen, sie ist selber eine Kunst. Eine vielleicht enttäuschende, aber noch mehr beglückende Erkenntnis, weil erst sie die Wesentlichkeit solcher Bemühung um das dichterische Wort begründet.

Max Wehrli.

KUNST UND REICHTUM DEUTSCHER PROSA von Lessing bis Nietzsche, ausgewählt und gedeutet von Oskar Jancke, Piper, München 1942.

Die deutsche Stilkunde ist um ein wertvolles Werk bereichert worden. Oskar Jancke legt eine Auswahl deutscher Prosa von Lessing bis Nietzsche vor. Das Unternehmen ist nicht neu. Seit einigen Jahren bringen deutsche und schweizerische Verlage eine Anthologie nach der andern heraus. Janckes Werk zeichnet sich aber aus durch den sichern Geschmack, mit dem die Auswahl getroffen wurde, und mehr noch durch die Charakteristiken, die den Prosastücken beigefügt sind. Der Verfasser arbeitet zwar nicht mit wissenschaftlichen Kategorien. Er wendet sich an den weiten Kreis gebildeter Leser, die Eigenheiten der Sprache zu würdigen wissen, und befleissigt sich deshalb einer zwanglosen, mehr geistreich andeutenden als exakten Ausdrucksweise. Sein didaktisches Geschick ist bemerkenswert. Wer diese Stilbeschreibungen aufmerksam liest, wird sich in seinem Sprachgefühl geklärt oder bestätigt finden. Besonders eindrucksvoll ist etwa der Vergleich zwischen der Sprache der *Wahlverwandtschaften* und der des *Werther,* die Würdigung des Kleistischen «dergestalt, dass», der Hinweis auf den Anredecharakter von Görres' Prosa, wo der Satzakzent durchaus am Anfang liegt und Schall und Schwall der Rede alle erdenklichen Verstärkungen erhalten — oder gar das glanzvolle Lob auf Gotthelfs Deutsch, aus dem ein Abschnitt als Probe vorgelegt sei:

«Dass das Wort sehr wesentlich den Schritt der Assoziation leitet, sehen wir an Gotthelfs Vorliebe für die Alliteration: ‚ein Krämer zieht mit Kisten ein, Schweine trippeln heran mit Hund und Händler' oder: ‚da hüpfen höpperlend die Ziegen an.' — ‚Menschen marschieren in Mitte der Strasse.' — ‚alles wohl gerührt und gerüttelt, gewärmt und gegoren!' — ‚schimpften daher schrecklich über Schreiber und Schulmeister' — ‚Es ist wunderbar, wie es heimwärts wimmelt durch die Strassen.' Auch die

Vokale sind an diesem Spiel beteiligt: „. . . traben die Schafe sanftmütig nach.' — ‚Da stürmten sie denn hinaus ins Weite voll Angst und Ahnung sonder Rast, es schien sie etwas zu plagen, als hätten sie jemand erschlagen.' Der Eindruck der Fülligkeit hervorgerufen durch assoziativen Fortschritt, der vom langen Beharren beim Gegenstand, sei dieser direkte oder gleichnishafte Darstellung, oder vom Abschweifen von der Hauptsache oder schliesslich von der Alliteration der Konsonanten und Vokale erweckt wird, geht natürlich auch von den Häufungen der Substantive, Adjektive und Verben aus. (Es folgen einige Beispiele aus der *Käserei in der Vehfreude.*) . . . Hier ist alles andere als Kargheit, aber auch nichts von Feilen, von Masshalten, hier ist im Gegenteil die Unmässigkeit und Zuchtlosigkeit, das Sichgehenlassen. Aber wie! Und das ist das Entscheidende. Es ist nämlich alles in allem darin und davon erzeugt eine ungeheure rhythmische Kraft, ein rhythmisches Gedränge, da man von Gedrungenheit nicht sprechen kann, und bei genauerem Zusehen zeigt sich, dass die zum Ueberfluten drängende Rhythmus-Woge dennoch immer von festgebauten Dämmen bezwungen wird. Dämmen, die ebensosehr aus flutendem Material bestehen, wenn man so sagen darf, die eine Art Gegenflut bilden. Ja, es scheint so und ist so, dass die Flut die Gegenflut zugleich ist, sich selbst ein wässeriger Damm. Drückt nicht die Alliteration aufs Tempo, es bald beschleunigend, bald verlangsamend? Ist nicht das Abspringen auf Nebensachen voller Zwang, zur Hauptsache zu kommen? Ist das beharrliche Hin- und Herwenden einer Sache mit seinen Begleiterscheinungen der Häufung nicht Strom und Stauung zugleich?»

Dasselbe Verständnis bringt Jancke aber auch Stifters Kunstprosa entgegen. Im *Nachsommer* findet sich der Satz:

«Hatte nun Natalie schon früher einen Durst empfunden und hatte derselbe ihr Gespräch auf das Wasser gelenkt, oder war durch das Gespräch ein leichter Durst in ihr hervorgerufen worden: sie stand nun auf, nahm die Alabasterschale in die Hand, liess sie sich von dem sanften Strahle füllen, setzte sie an ihre schönen Lippen, trank einen Teil des Wassers, liess das übrige in das tiefere Becken fliessen, stellte die leere Schale an ihren Platz und setzte sich wieder zu mir auf die Bank.»

Dazu bemerkt Jancke: «Wie gleichgültig ist es eigentlich, dass der Leser erfährt, ob Natalie schon Durst hatte oder ihn erst bekam, wie gleichgültig eigentlich, wie sie ihn stillte. Dass sie Durst hatte und trank, das hätte wohl genügt, mitgeteilt zu werden. Stifter aber akzentuiert den Vorgang, dass er für den Leser bedeutsam wird. Die Erwägung über Nataliens Durst hätte auch

o weitaus kürzer ausfallen können. Stifter aber spielt sie gleich-
um aus, und in jeder Hinsicht. Natalie hatte nicht Durst «gehabt»,
ondern «empfunden» und «derselbe» — ein bei Stifter beliebtes
ürwort — hatte vielleicht ihr Gespräch auf das Wasser gelenkt.
glöglich, dass anderseits das Gespräch ihr nicht Durst gemacht,
ondern dass durch das Gespräch ein Durst in ihr hervorgerufen
urde, nicht ein Durst jedoch, sondern, wohlerwogen, ein leichter
urst: sie stand auf, nahm die Alabasterschale zur Hand, liess
e sich in dem sanften Strahle füllen, ja, das muss gesagt wer-
en, um die Fontäne mit Deutlichkeit vor die Augen des Lesers
u stellen, setzte sie an ihre schönen Lippen, ja, das muss gesagt
in, um Nataliens Erscheinung auch bei dieser Gelegenheit zu
reisen, trank einen Teil des Wassers — und damit sind wir, da
atalie nicht alles trank, auf einen neuen Vorgang vorbereitet —,
ess das übrige in das tiefere Becken fliessen — und wir sind
n die Gestalt des Brunnens gemahnt, empfinden auch, wie Na-
lie nicht etwa giesst, sondern fliessen lässt, eine schöne, lang-
me Bewegung vollführt, was auch, wie vorher der sanfte Strahl,
f den schönen Fluss der Fontäne zielt und Nataliens Bewegung
azu in Parallele setzt — stellte die leere Schale an ihren Platz,
n ihren Platz wohlgemerkt, auch diese Genauigkeit ist Stifter
ert, bemerkt zu werden, und setzte sich wieder zu mir auf die
ank, nicht nur auf die Bank, sondern zu mir, um den Leser
ch daran zu erinnern. Das ist Stifter, der deutlich Sprechende.
anz verfehlt wäre es, an den Herrn Schulrat Stifter, an einen
ehrer zu denken, der seine Schüler zu deutlicher Aussprache an-
halten pflegt. Nein, es ist Stifter, der Dichter, der sich mit die-
r Diktion zwingt, das grosse Bild seines *Nachsommers* zum
ebens- und Weltbild zu gestalten, die nachzitternden Stürme der
eidenschaft sich selbst und allen zum Troste in eine stille, milde
larheit und Schönheit zu läutern.»

In dieser Art zieht Jancke gleichsam die Linien des Sprach-
narakters nach und verhilft dem Leser zu deutlichem Wahr-
ehmen der stilistischen Eigenheiten. Oft möchte man wünschen,
ass er sich eingehender mit der grammatischen Seite beschäftigte.
s scheint, als habe ihn eine gewisse Angst vor Pedanterie daran
ehindert. Man kann indes auch grammatische Dinge anmutig
ortragen und einem weiteren Kreis schmackhaft machen. Das ha-
en Kluge und O. von Greyerz bewiesen. Aber auch so, wie es
n vorliegt, ist Janckes Buch geeignet, bei vielen eine noch un-
ewohnte Beschaulichkeit zu wecken und also mit dem neuen Ge-
enstand — der Sprache an und für sich — im Leser ein neues
rgan zu erschliessen. Emil Staiger.

POETICA DEI LIRICI NUOVI

Sarebbe questa l'epoca delle antologie? Invero in Italia neg ultimi decenni ne sono uscite parecchie. La più recente e forse migliore, almeno per quanto riguarda la cosiddetta poesia nuov è quella intitolata *Lirici nuovi* testé pubblicata da Luciano An ceschi, editore U. Hoepli di Milano. Raccoglie poesie di A. Bert lucci, C. Betocchi, S. Bonichi, D. Campana, V. Cardarelli, B. D Fabbro, A. Gatto, A. Grande, M. Luzi, E. Montale, A. Onofr C. Pavolini, S. Penna, S. Quasimodo, U. Saba, V. Sereni, L. Sin sgalli, S. Solmi, G. Ungaretti, G. Vigolo.

I poeti che, dopo i vociani, dopo i lacerbiani [1], in ulteriore ur all'oratoria al troppo cuore e ad altre cosiddette mediocrità del epoca antecedente, sono venuti profilandosi sull'orizzonte del lettere italiane risultano dunque numerosi. Tanto numerosi ch a questi ora elencati potrebbero essere aggiunti vari altri; a esempio, solo fra i più interessanti, L. de Libero e R. Laurant Numerosi e, almeno in parte, aureolati da nuove vaghe tena catene che essi stessi, invasati di purezza, hanno accettate e ambit

Un'antologia, se fatta con precisi criteri, può essere considerat anche come un testo di critica. Nel grosso volume in question (647 pagine in 16 ^{0}) tale aspetto diviene ancora più marcato, i quanto ai venti complessi di liriche sono anteposte dichiarazio dei singoli poeti sulla natura e i fini della poesia ed altri sagg critici dovuti rispettivamente a L. Anceschi, A. Banfi, P. Bigon giari, E. Cecchi, G. Contini, G. De Robertis, E. Falqui, G. Ferrat A. Gargiulo, A. Gatto, O. Macrì, E. Montale, G. Ravegnani, A. S roni, S. Solmi, G. Ungaretti. Ed è appunto quale opera di critic che qui prendiamo questa antologia a base delle nostre considera zioni.

Bastano i due sopraestesi elenchi per dar buon credito alla affer mazione del compilatore, secondo il quale la sua raccolta vuo essere «rigorosamente e dichiaratamente tendenziosa»? Invero es raduna l i r i c i n u o v i i quali, in nome della loro novità, escludon molti poeti, anche se autentici come il nostro Chiesa, come D. Va leri ed altri; ma detti lirici sono tuttavia scelti con così evident larghezza di giudizio, che se si può parlare di «tendenza», mi pa si possa parlare meno di «rigore». Questa antologia è il banco prova dei poeti n u o v i , intesi nella loro espressione netta n relativa, non di derivanti da un determinato gruppo di punta, m di compresi della più vigile ed ardita ansia di rinnovamento ch

[1] Chi non ha sentito parlare dei gruppi che si strinsero intorno al riviste *La voce* e *Lacerba* vissute fra il 1908 e il 1916?

a qualche decennio sommuova la poesia italiana. L'interesse si a acuto.

Lirici nuovi. N u o v i : non crediamo occorrano ulteriori discorsi er spiegare l'uso che qui si fa del vecchissimo aggettivo. Già si a che non si tratta di quel tanto di n u o v o che si afferma in gni poeta, anche se della vecchia guardia, che abbia qualcosa di o da esprimere. Si tratta di un n u o v o per così dire i n c o n - u e t o , in una parola — pure essa però ormai logora dall'uso – effettivamente m o d e r n o.

Senza soffermarci su quelli che sarebbero i mezzi spiccioli di spressione e di «effetto» di questa nuova poesia (ad esempio, per irla con Ungaretti, «trapassi b r u s c h i dalla realtà al sogno; so ambiguo di parole nel loro senso concreto e astratto; trasporto n o p i n a t o d'un soggetto alla funzione d'oggetto, o viceversa, cambio costante e f u l m i n e o di proprietà tra le diverse parti lel discorso»), vediamone in breve la più saliente esigenza ge- erale.

Giuseppe Ungaretti dichiara che la nuova poesia, con la colla- orazione attiva dei lettori, deve tendere alla «liberazione musi- ale della parola». Ma che cos'è la «liberazione musicale»? È sem- licemente una sorta di affidamento alla indipendenza dei termini, quali, eliminato tutto ciò che è esclusivamente descrittivo o de- orativo, h a n n o possibilità di armonica espansione oltre i con- ueti confini. Va da sé che, di fronte a tanta indipendenza, la ogica convenzionale e la stessa sintassi potranno essere spesso costrette a cedere il campo; ma — si asserisce — se ne avvan- aggeranno la penetrazione assoluta dell'oggetto e il respiro vago musicale dell'espressione; ne deriveranno un gusto di indugiosa evocazione, un'intensa e interna volontà di canto e di durata, «la verginità sensibile di una meravigliata invenzione del mondo in un tempo di remota sapienza» (Anceschi), insomma, una tra- sfigurazione di noi e delle cose in purezza estrema, il che è come dire in assoluti valori universali.

Ci domandiamo se metta conto di ricordare che già il Rousseau aveva opinato — un po' come intendono i nostri poeti nuovi — che la parola, nella sua manifestazione più spontanea, cioè alla sua origine, non dovette essere affermazione del pensiero, bensì espressione del sentimento. Certo varrebbe la pena di rammentare che il Mallarmé, per conto suo, aveva posto una tale questione all' ordine del giorno, e che, anche più recentemente il Valéry affidò la sua poesia al fascino delle parole valutate in se stesse, in quanto alla durata al peso al sapore al volume, cioè dense di emotività, «straordinarie». Ma trattandosi di poeti italiani, occorre

anche risalire sino al «parlar sottile» di Dante e alle «rustiche carte» di Michelangelo ed agli altri vari «dir chiusi», talvolta maliosi e nobili e gagliardi, abbastanza frequenti nella elettissima letteratura d'Italia. Ed effettivamente i poeti e teoretici della nuova poesia italiana, quando devono lanciare richiami o stabilire raffronti, più che agli stranieri, dichiaratamente studiati e spesso tradotti [1], guardano ai poeti di casa loro, da quelli del Duecento al Petrarca, a quelli del Quattrocento ed oltre, soprattutto — lo vedremo — al Leopardi.

Chi volesse discuterli o addirittura spassarsene, potrebbe facilmente trovar loro, dentro e fuori della letteratura italiana, menc elette compagnie. Ed essi lo sanno, perfettamente; ma non rinunciano per questo alle loro asserzioni. Non vi rinunciano anche se da uomini di cultura quali sono, non ignorano le cautele.

A proposito di cautele, lo stesso Ungaretti sa che quanto la poesia nuova si propone non è agevolmente raggiungibile, ma avverte che non si possono chiamare «stolti» gli sforzi che avrebbero l'ambizione di conseguire quello che egli chiama «uno strumento che permetta allo spirito di manifestarsi come gli pare». Ed Eugenio Montale, dopo aver dichiarato di aspirare alla «creazione di un tono, di una lingua d'intesa . . . che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione; la creazione di un centro di risonanza», conclude: «noi per conto nostro ci riterremo fortunati se con l'opera nostra potessimo collaborare alla formazione di un ambiente cordiale, di allusione e intesa, in cui potesse sorgere senza fraintendimenti un'espressione d'arte, anche modesta».

Ungaretti e Montale sono spiriti molto diversi, come molto lontani fra loro sono in genere i disparati rappresentanti di questa poesia. Ma tanto gli uni come gli altri rientrano indubbiamente, più o meno addentro, nel nuovo gusto. E una buona parte di essi (non tutti: le eccezioni sono numerose ed emergenti) hanno, sia pure in diversissima misura, il nucleo di ermetismo che è lo scotto dell'originalità in cui essi cercano di deliziarsi e la manifesta croce dei lettori.

A proposito di questo ermetismo od oscurità, uno dei più avveduti esegeti e sostenitori di questa poesia, Giuseppe De Robertis, ricorda che già il Leopardi dichiarava: «la naturalezza dello scrivere è così comandata, che, posto il caso che per conservarla biso-

---

[1] Singolare e significativo, che i più ermetici poeti nuovi italiani, oltre a tradurre i moderni simbolisti ed espressionisti, si compiacciano di tradurre insistentemente gli antichi greci e latini.

ssasse mancare alla chiarezza, io considero che questa è come di legge civile e quella come di legge naturale». Il significato delle tali parole risulterà tanto più aperto quando si aggiunga che il Leopardi affermava pure che «l'intrigo può star molte volte colla chiarezza, come anche si può essere strigato ed oscuro» e che i secentisti, da lui richiamati come maestri, «per lo più sono strigatissimi e sovente oscurissimi».

Il Leopardi, dunque, era difensore della poesia ermetica? Certo i poeti nuovi, almeno i più ermetici, pretendono appunto che sull'altare della n a t u r a l e z z a (la loro naturalezza, pur che sia tale, può essere legittima quanto quella di altri) possa venire sacrificata la c h i a r e z z a, più esattamente quella puramente sintattica o teoreticamente affabile.

A voler non recare troppo disturbo al grande Giacomo, verrebbe tutto di ricordare che, anche in epoca più a noi vicina, uno che, per natura per abitudini per pensiero, gli è alquanto discosto, Filippo Tommaso Marinetti, aveva detto esplicitamente qualcosa di non tanto dissimile. Nel 1912 aveva affidato ad uno dei «manifesti futuristi» quanto già parecchio tempo prima aveva affermato, che chi ha spirito lirico, se si propone di narrare una qualsiasi impressione intensa, «comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. . . Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io». Marinetti aveva indubbiamente detto cosa che può collimare con certi procedimenti della poesia nuova. Però i poeti nuovi preferiscono richiamarsi al Leopardi.

È questo loro leopardismo ancora un effetto della *Ronda,* la rivista-cenacolo succeduta a *La Voce* e *Lacerba,* cui alcuni di essi appartennero e secondo la quale «capire Leopardi significa capire la tradizione e la modernità ad un tempo» (Cardarelli)? Tutti i poeti nuovi sanno, anche quando non lo dicono, che cosa rappresentò nel recente passato l'azione di Marinetti; e quando Ungaretti asseriva di non rammentare più chi avesse detto, e detto bene, che la poesia moderna si propone di mettere in contatto ciò che è più distante», con un leggerissimo sforzo di memoria, avrebbe potuto ricordare che chi aveva parlato così era stato precisamente F. T. Marinetti. Ma ora, non al di fuori dagli influssi esercitati dalla *Ronda,* è il bisogno di l i r i s m o che si afferma nei poeti nuovi, il bisogno di un lirismo che nella programmatica veemenza futurista non era sempre rintracciabile. «Il verso libero futurista — aveva detto uno degli antesignani della nuova poesia, Dino Campana — è falso, non è armonico».

Oh, sappiamo bene che su buona parte di tutto l'odierno gran

parlare di ermetismo e di poesia nuova, composto e strigato parlare od anche eccitato arruffato ed arruffatissimo, fra alcuni anni sarà fatto il silenzio. Tuttavia nessuno oserà escludere che intanto il gusto del nostro tempo subisca qualche influsso dalla poesia nuova, da questa poesia che, anche con l'aiuto della sua relativa esegesi, se non ci ha dato il poeta come lo si intendeva una volta, il Messia, ci ha però dato molti poeti e, fra parecchie cose veramente irritanti, non poche cose con impeti e fragranze che, si voglia o non si voglia, si sono fatte sentire. Chi vuol credere di poter chiudere gli orecchi alla nuova voce, certamente erra. La novità di oggi, attraverso sviluppi apparentemente contrastanti, risale a parecchi anni innanzi, e ciò che è nell'aria almeno da oltre tre decenni e resta e si riafferma e, sia pure fra incertezze, trova una sua effettiva e suggestiva voce, potrà essere definito variamente, magari anche col nome di decadentismo (poeti grandissimi furono chiamati decadenti), ma non sarà avvenuto invano.

Del resto, come già i lettori hanno afferrato, questi poeti, in genere, non intendono essere così nuovi da sottrarsi inesorabilmente all'aria accasante della tradizione. E ciò è pur sempre un attestato di buona salute che conferma fiducia. Se Montale respinge da sé la tradizione intesa come «morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini», accoglie invece senz'altro la tradizione vista come «un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra». Ungaretti, riferendosi a quella «gloriosa articolazione» della poesia italiana che è l'endecasillabo, dichiara addirittura che, pur occorrendo aderire al proprio tempo, bisogna «non turbare l'armonia del nostro endecasillabo, non rinunziare ad alcuna delle infinite risorse che nella sua lunga vita ha conquistato». Vincenzo Cardarelli, lasciando intendere che, se v'è lotta contro un passato, essa riguarda soltanto il passato più prossimo, quello che culminò con la dominazione della triade Carducci Pascoli d'Annunzio, triade oratoria asservente, precisa: «la pericolosa originalità di questa nuova Italia consiste nell'aver rotto i ponti coi tempi che immediatamente ci precedono. Si andrà ancora avanti e si vedrà che essa è nata per ristabilire il corso della sua storia antica, interrotto circa un secolo fa».

Inoltre, se i poeti nuovi non rifuggono da un'idea di tradizione, non trascurano nemmeno — chi lo supporrebbe? — di ammettere l'importanza della chiarezza. Essi ben sanno che l'insidia prima e costante di certa loro poesia è l'oscuro ermetismo. E per quanto parecchi di essi amino accostare questa insidia (non parlo di quelli

che la cercano di proposito, nemmeno per voluttà loro, semplicemente per ingannare il prossimo), ognuno vorrebbe far sì che il fuoco del cosiddetto isolamento verbale e del conseguente potere evocativo riuscisse ad ardere senza fare che poi ci si trovi nelle mani «cenere e calce, vale a dire uno scheletro distrutto» (Sinisgalli).

È vero che in seno ai poeti nuovi si svolse un'autentica lotta fra i chiari e gli oscuri, più suggestivamente ed anche più cautamente chiamati arcanisti, una lotta che farebbe supporre ci fosse proprio chi intendesse difendere le presunte ragioni dello oscurismo. Ma in che cosa consisté quella lotta? Per i primi, i chiari, c'era chi diceva: «gli scrittori devono pensare al popolo», «scrivendo — quando possono — per farsi capire dai più e non soltanto dai pochi» (Ricci); per i secondi chi, girando l'ostacolo e rimanendo su posizioni note, affermava: «La nostra poesia di questi trent'anni aspira più di tutte a un pubblico di uomini che fanno la storia, non di coloro che la difendono» (Gatto). Nelle quali parole, non è poi contraddetta l'esigenza della chiarezza: se è espressa l'ambizione di una poesia che, affrontando i pericoli impliciti in ogni innovazione, non si accontenti di quanto fu tramandato, non vi è concreta discussione della lapalissiana esigenza. Esigenza che, del resto, può essere soddisfatta in vario modo: anche la parola chiarezza è passibile di diverse interpretazioni.

Ormai ci sembra che i poeti nuovi siano giunti ad essere d'accordo che «all'artista va posto un limite espressivo di chiarezza», poiché «non può ammettersi che la volontà d'esprimersi che anima dal profondo il poeta e che è la stessa ragione del suo essere come tale, non tenda con tutte le sue forze a rivelarsi, ad esser chiara e massimamente comunicativa» e che «l'oscurità di un autentico poeta non può essere che apparente o relativa all'oscurità mentale dei suoi lettori» (Vigolo). Al che, per coloro di quali ritenessero simili giudizi atti pur sempre a prestarsi al gioco di chi, pur non essendo «autentico poeta» si consideri tale e giudichi i lettori afflitti da «oscurità di mente», aggiungiamo le parole più spedite di Montale, secondo le quali «un primo dovere potrebb'essere nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar poveri».

Non vero ripudiamento, dunque, né della tradizione, né della chiarezza. Sta bene. Comunque, questi poeti non intendono rinunciare alla loro poesia. Più che un puntiglio o un punto d'onore, è questa la loro morale. Ed appunto, un pensiero che ritorna costante nei loro scritti è che la poesia nuova risponda a un'esigenza di ordine etico. Ben s'intende esigenza non dipendente dallo

animo del poeta o da finalità esteriori della sua opera, bensì dall «concreta resa dei conti che è unicamente la sua pagina» com dice Vigolo, per il quale sarebbe immorale «quella qualsias opera di poesia che si ponesse scopi estranei alla poesia stessa il cui fine cioè cadesse al di fuori di sé medesima per intent prammatici o di profana persuasione». «Coscienza» e «memoria» sono le parole che nella poesia nuova hanno sostituito i vocabol «cuore» e «senso» della vecchia poesia.

Poesia pura amò anche chiamarsi questa dei poeti nuovi ed era logico che, alla base della sua poetica, essa ponesse una esigenza come quella suesposta. La quale del resto sarebbe rintracciabile anche in altre estetiche, e in primo luogo in quella crociana. Ma dai poeti nuovi l'esigenza viene formulata a tutto vantaggio della purezza nuova, cioè, in ultima analisi, del potere evocativo, della magia verbale, dell'arcanismo, del «libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici» (Anceschi), e così giunge ad una sorta di esclusivismo che le altre estetiche stenterebbero ad accettare.

Dal Croce, del cui insegnamento Montale nel 1925 si dichiarava soddisfatto, i nuovi poeti, col loro fascinoso se pur problematico sogno di purezza, si distaccano quindi soprattutto per ciò che riguarda il concetto di liricità, che essi fanno corrispondere alla poesia pura intesa secondo i loro criteri, contestando che altre manifestazioni letterarie, come la crociana unicità dell' arte afferma, possano considerarsi liriche. In essi (qualcuno dei quali ha pur conosciuto le tentazioni della prosa poetica) si giunge così, sulla base della loro agognata purezza, a formulare una distinzione in certo senso paradigmatica fra poesia e prosa, che il Croce non accetterebbe mai.

Si può non essere d'accordo con certe intransigenti prese di posizione di questi poeti nuovi, ma non si può negare che esse siano almeno altrettanto interessanti quanto discutibili. Prese di posizione che costituiscono insieme la nobiltà e il tormento della nuova poetica e della nuova poesia. Ha perfettamente ragione Vigolo, quando afferma: «Che nella poesia moderna si sia fatta strada una sempre maggiore consapevolezza critica, che il suo carattere stia appunto in codesta autocoscienza del poeta che tende sempre più decisamente a una poesia cosciente di sé medesima, a un poetare che sia in pari tempo una critica in atto insomma ed una poesia della poesia — è cosa, credo, su cui anche i più discordi vorranno convenire».

Poveri poeti che quasi senza requie sono intenti a spiegare la loro poetica! Forse soprattutto a motivo di questo loro affanno —

che si estende sino ai momenti dell'estro, e fa che, a dispetto dell' intuizione crociana, si parli persino di perseguimento di poesia mediante la volontà — si riducono talvolta, fortunatamente non tutti e non sempre, ad essere involuti ed oscuri. Importante è che, anche da questa loro poetica tormentosa, essi riappiano derivare — come avviene — momenti di effettiva per quanto abbagliata limpidezza, momenti di genuina purezza in cui essi dicono cose degne di attenta considerazione.

Reto Roedel.

MISZELLEN

Quirin Kuhlmann, 62. KUEHLPSALM. (Faber du Faur, Deutsche Barocklyrik, S. 246.)

In einer dunkler naechte,
Als Libesangst beflammend mich durchwerckt,
(O fall vom Gluekksgeschlechte!)
Entkam ich, allen unbemerkt,
Da schon mein Haus di still und ruh verstaerkt.

Der schlesische Barockdichter und sektierende Abenteurer eignet sich hier die «Noche oscura» des Johannes vom Kreuz an. Er beansprucht die Erfahrung der dunkeln Nacht durchaus als seine eigene und gibt auch weniger eine Uebersetzung als ein neues dichterisches Gebilde. Während dem Spanier die mystische Aussage in leicht verklärter Alltagssprache fliesst, muss Kuhlmann die von ihm gewollte Sprache erst schaffen. Kein Wort darf dabei müssig sein, an Stelle blasser Kopula tritt übergewichtig ein handlungsstarkes Verb, passive Ausdrücke werden aktiviert (estando ya mi casa sosegada = da schon mein Haus di still und ruh verstaerkt). Der Sinn wird durch die in grammatisch zwangvollen Formen auftretende Intensität des Ausdrucks oft verunklärt; so

bedeutet «Fall vom Gluekksgeschlechte» einfach «glückliche Fügung» (dichosa ventura). Der barocke mystische Sprecher lässt nicht mehr, wie die des Mittelalters, seine Mitteilungen vom «fliessenden Licht der Gottheit» frei eingegeben strömen; sein Ausdruckswille arbeitet sich durch tiefe und harte Gänge des Stoffs und verwendet komplizierte, raffende grammatische Mittel, Partizipialformen, Substantivierungen, Imperative, Ausrufssätze. Dadurch entsteht viel Verquältes, Unlebendiges, im Glücksfall jedoch eine unbedingte Sichtbarkeit der in verharrende Spannung gebannten Kräfte.

Als Libesangst beflammend mich durchwerckt.

Der barocke Sprachstand, der im Grenzgebiet zwischen konkreten und abstrakten Vorstellungen noch viele Schwebungen erlaubt, lässt, im gleichen Gedicht, erstaunliche Erstarrungen des Ephemeren entstehen, wie den Vers:

Kristallisiertes Prahlen

wobei das Verbal-Abstraktum für ein Sichtbares, prangende Schönheit, das konkret-mineralogische Bild für eine Zeitvorstellung, den verewigten Augenblick, gesetzt ist. Stellenweise bricht der Dichter vollends durch die Materie und durch die umschränkte Sprache der Zeit und sagt, im Ton des romantisierenden Goethe:

Welch wesentliches Bildnis?
Erscheinst du so, geheimste Kraftfigur?

Kuhlmann ist ein Beispiel für den im Deutschen etwa vorkommenden Typus des Dichters, der, Inspiration und Gewaltsamkeit vereinend, sich durch die sprachliche Befangenheit seiner Zeit hindurchbohrt und in ferner Zukunft Liegendes vorausholt, wobei auf einem Schuttgrund von Qual und Zwang unerklärbare Kristalle entstehen. Niemand ist ihm dabei, bis ins Einzelne hinein, so eng zu vergleichen wie Rudolf Borchardt in seiner Dante-Uebersetzung. J. R.

«TRÈS»

Die Steigerung der Wörter erfüllt ihren eigentlichen Zweck nur in der Sphäre des Relativen, im Absoluten wirkt sie dämpfend, vermindernd, da sie das Absolute als ein Relatives aufweist. Als Grundbeispiel dieses Verhältnisses sei genannt: «ich liebe dich» neben «ich liebe dich sehr». Insofern ist gerade der Begriff des «sehr» einer der heikelsten im Bezirk der Poesie. Nie wird er dort

den ihm innewohnenden nackten Sinn voll und direkt ausgeben, er wird beispielsweise ironisch brechen (Heine), preziös sordinieren (Rilke), mittelalterlich hierarchisieren (Baudelaire: «A la très-chère, à la très-belle»). Eine besonders reich schillernde Verwendungsart sei hier aus dem Gedicht Verhaeren's *Le Moulin* angeführt.

In einer rembrandtisch düsteren Winterlandschaft dreht sich die Mühle todmüde, und die zerbrochenen Fenster elender Hütten starren sie an. Alle Begriffe des Gedichts tauchen auf aus elementarer Einfachheit, nur die Hütten werden anders gefasst:

Sous un ourlet de sol, quelques huttes de hêtre
Très misérablement sont assises en rond...

und zwei Verse weiter:

Et dans la plaine immense et le vide dormeur
Elles fixent, — les très souffreteuses bicoques! —
Avec les pauvres yeux de leurs carreaux en loques,
Le vieux moulin qui tourne et, las, qui tourne et meurt.

Wortwahl (misérablement, souffreteux, pauvre), Wortstellung (trotz ihrer Länge stehen Adjektiv und Adverb vor dem Substantiv, bzw. Verb) und Satzzeichen lassen diese Stellen als vorwiegend gefühlsmässig geformt erkennen. Dem selben Bedürfnis nach affektischer Steigerung kommt nun das zweimal dicht hinter einander und im Gedicht nur hier verwendete «très» entgegen. Es soll und will steigern. Es wird aber vermindern, in dieser Welt elementarer Eindeutigkeit ist jedes Mehr ein Zeichen nicht erreichter Ganzheit. Und gerade das ist nun hier wieder Steigerung. Denn es raubt dem Begriff der «misère» und der «souffrance» ihre absolute Grösse, schäbig relativ werden beide, auch sie «en loques» und insofern erst die tiefste Stufe des Elends ausformend.

E. B. S.

Baudelaire, «LE BEAU NAVIRE».

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
D'un air placide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.

Dies ist die zweite und dritte Strophe eines jener zahlreichen Lieder Baudelaire's, die die femme vampire dichten. Es fällt uns sogleich die ausserordentliche Monotonie der Reime auf. Eingangs reimen sich large: large in einer reimtechnisch beinahe unzulässigen Art; in der folgenden Strophe an entsprechender Stelle: grasses: grâces, wo eine ähnliche, wenn auch nur fürs Ohr gültige Gleichheit ist. Beide Male enden die zwei Verspaare auf den gleichen Klang: das nasale a. Diese Monotonie der Wörter und Klänge ist aber auch im Innern der Verse fortgesetzt. Das Partizip «roulant» wird unmittelbar und gleichsam als Binnenreim gefolgt von «suivant»; neben «cou», wo zahllose Adjektive sich angeboten hätten, steht mit erstaunlicher Insistenz wieder das «large»; und in dem «tu *passes* ton chemin» des letzten Verses klingen noch einmal die Reime des Strophenanfangs auf. All dies erweckt den Eindruck einer kreisenden Bewegung, bei der nach einem gewissen Zeitablauf die selben Elemente wieder in den Gesichtskreis treten. Nirgends hin endende, kreisende Bewegung liegt denn auch in den wiederholten Durativformen «tu vas balayant», «et va *roulant*», und vielleicht auch in dem Rhythmus des Verses «Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent», wo die immer kürzer werdenden Glieder gleichsam die in einer Kurve sich verkürzende Linie zeichnen. Dieser Eindruck des Kreisens wiederholt sich im ganzen, indem die zweite Strophe wiederum als fünfte, die dritte als achte und letzte auftreten. Und zwar ist dabei alles wörtlich wieder aufgenommen (man beachte z. B. die leise Veränderung zwischen erster und letzter Strophe in der Hymne *A la très-chère, à la très-belle*): hier ist keine Verwandlung möglich; wir sind im mechanischen Leerlauf des Karussells, in dem nie das Ereignis geschieht.

In den letzten Versen des Sonetts *Avec ses vêtements ondoyants* hat Baudelaire genau dieses Ereignislose wörtlich gesagt:

> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> la froide majesté de la femme stérile.

Das «majestueuse enfant» wird hier übersetzt in den Begriff «majesté», das Wesen der Durativformen in «à jamais», der Eindruck des sinnlosen Insichkreisens in die verurteilenden Reimwörter «inutile» — «stérile». Hier ist Baudelaire seiner Gefahr erlegen und aus dem Reich der Poesie herausgefallen in dasjenige der Begriffe. In den Strophen aus *Le beau navire* indessen ist alles Begriffliche in Körperhaftes verwandelt und damit ist auch das leiseste ausgesprochene Urteilen, Verurteilen, überwunden.

G. N.

Bert Brecht, GROSSER DANKCHORAL. (Hauspostille. Propyläen Verlag, Berlin 1927.)

1.

Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfangen!
Kommet zuhauf
Schaut in den Himmel hinauf:
Schon ist der Tag euch vergangen.

2.

Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!
Sehet, wie ihr
Lebet das Gras und das Tier
Und es muss auch mit euch sterben.

3.

Lobet den Baum, der aus Aas aufwächst jauchzend zum Himmel!
Lobet das Aas
Lobet den Baum, der es frass
Aber auch lobet den Himmel.

4.

Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und dass er nicht
Weiss euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiss, dass ihr noch da seid.

5.

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.

Dieser Choral, gesungen von gottverlassener Gemeinde, ist eine Hymne auf das Nichts, in das alles mündet. Tag und Himmel sind Nacht und Finsternis, Gras und Tier leben, um zu sterben, der Baum jauchzt auf aus Aas, und der Himmel ist zu loben für sein Nichtwissen, seine Kälte, seine Finsternis, sein Verderben, in deren Dunkel wir unbesorgt um einen göttlichen Sinn des Lebens sterben können. So wird die Rechnung plötzlich auf schreckliche Weise leicht. Alles geht auf: «umfangen» reimt sich auf «vergangen», «ihr» auf «Tier», «Aas» auf «Frass», «Gesicht» auf «nicht». Zwischen den in sich selbst verkrampften, mit sich selbst gereimten Endbegriffen «Himmel» und «sterben» recken sich nutzlos die Reimgebärden «zuhauf» — «hinauf» und «hinan» — «euch an»

zum leeren Jenseits. Alles tritt ins Nein, sobald es sich zum Reim fügen will. Nur eines reimt sich nicht auf das ihm zugehörige «Himmel»: «dass ihr noch da seid» — der ungereimte Unfug des Lebens in dieser völlig verworfenen Welt. E. B. S.

Montesquieu, ESPRIT DES LOIS V, 14.

Pour former un gouvernement modéré, il faut combiner les puissances, les régler, les tempérer, les faire agir; donner, pour ainsi dire, un lest à l'une, pour la mettre en état de résister à une autre; c'est un chef d'œuvre de législation que le hasard fait rarement, et que rarement on laisse faire à la prudence. Un gouvernement despotique, au contraire, saute, pour ainsi dire, aux yeux; il est uniforme partout: comme il ne faut que des passions pour l'établir, tout le monde est bon pour cela.

Montesquieu weiss theoretisch, dass es eine politische Tugend gibt, die das belebende und aufbauende Prinzip der Republiken ist. Aber er glaubt nicht mehr daran; s e i n e Grunderfahrung, die ihn immer neu erschüttert, ist, dass der Staat einen unheimlichen Hang zur Diktatur hat. «Les fleuves courent se mêler dans la mer: les monarchies vont se perdre dans le despotisme.» *(Esprit des Lois* VIII, 18).

Die Sorge des Staatsmannes muss also sein, dies Abgleiten auf der abschüssigen Ebene aufzuhalten. Dazu braucht es allerlei mässigende und ausgleichende Schutzmassnahmen. Der erste Satz zeigt, mit welcher Sorgfalt und Liebe Montesquieu das Gleichgewichtssystem des «gouvernement modéré» aufbaut. Der Satz selber ist ein Bild dieser komplizierten Staatsmaschinerie mit ihren mannigfaltigen Kräften, Gewichten und Gegengewichten.

Im Moment, wo Montesquieu sich dem «gouvernement despotique» zuwendet, bäumt sich der Satz auf: «Un gouvernement despotique *saute* aux yeux.» Um diese reissende Bewegung einzudämmen, schiebt er hemmende Satzglieder ein: «Un gouvernement despotique // au contraire // saute // pour ainsi dire // aux yeux.» Die Syntax des zweiten Satzes demonstriert sozusagen grammatikalisch die aufhaltende Regierungskunst, die im ersten Satz beschrieben wurde. Aber die Bewegung findet in der gleichgeschalteten «uniformité» der Despotie keinen Widerstand. Statt der «prudence» walten verheerend die «passions». Und der Satzschluss fällt ab mit der abschätzig-resignierten Bewegung der Mutlosigkeit. Die ganze Nichtigkeit der despotischen Regierungsform spricht aus den verächtlich hingeworfenen «tout le monde . . . pour cela». Die Geschichte hat ihm leider recht gegeben. T. S.

EMIL STAIGER

MEISTERWERKE DEUTSCHER SPRACHE

IM 19. JAHRHUNDERT

Die Deutung einzelner Meisterwerke der deutschen Literatur ist von Emil Staiger zu einer hohen Kunst entwickelt worden; aus dem Wortlaut der Werke selbst wird die legitime Grösse einer Dichtung erwiesen. Diese in solcher Folgerichtigkeit neue Betrachtungsweise führt zum Kernproblem der schöpferischen Leistung und gibt den Besprechungen, die verschiedene repräsentative Werktypen behandeln, ihre allgemeine Bedeutung. Die einzeln behandelten Werke sind: Die Oden «Heidelberg» und «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter» von Hölderlin. — «Titan» von Jean Paul. — Kleists «Bettelweib von Locarno». — Goethes Gedicht «Sommernacht» und seine Novelle. — «Nachsommer» von Stifter. — Das Gedicht «Die tote Liebe» von C. F. Meyer. — Die Komödie «Der Schwierige» von Hofmannsthal.

ATLANTIS VERLAG

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich